

MODUS ORIENTALIS

Ігор Папуша

**Modus
orientalis**

*Індійська література
в рецепції
Івана Франка*

Тернопіль
ЗБРУЧ
2000

ББК 83.3

Рецензенти

доктор філологічних наук, професор Л.В.Грицик
кандидат філологічних наук, доцент М.П.Бондар

Науковий редактор

доктор філологічних наук, професор Р.Т.Гром'як

Оформлення

Г.Ковтунов

*Це видання стало можливим завдяки підтримці
ТОВ "Вальдмаш" (Тернопіль)*

Від автора

Книга, що пропонується увазі читачів, була захищена як кандидатська дисертація ще у березні 1998 р. Час, який минув відтоді, дозволив мені побачити свою працю відсторонено, без авторських пристрасей та внести деякі зміни у початковий текст.

Зауважу, що розділи цієї монографії виконані в різних наукових дискурсах. Так, матеріал про історію української індології та діалог Драгоманова – Франка викладено у виразно позитивістському дискурсі з його абсолютизацією хронологічного ряду. Частина про індійський та буддійський тексти тягнеться до структуралістського дискурсу, хоча і в різних його варіантах. Уніфікувати їх я не бачив ні змоги, ні потреби. Адже тема, котру я спробував дослідити у цій книзі, уже за самим своїм формулюванням передбачає різноаспектність.

* * *

Дякую усім, хто допомагав мені у створенні цієї книги: передовсім, науковому керівникові — професору Романові Гром'яку, якому я зобов'язаний своєю науковою підготовкою і значною частиною особистих знайомств з “науковим світом” України; рецензентам — професору Людмилі Грицик, доцентіві Миколі Бондару та доцентіві Ларисі Бондар за уважне і критичне прочитання моєї праці; професору Іванові Денисюку за консультації при формулюванні теми та усіляке сприяння; професору Григорію Грабовичу за численні поради і схвальний відгук про мою працю; доценту Ярославу Довгополому та п. Ірині Лановик за допомогу в роботі з німецькомовними текстами; батькам за моральну і матеріальну підтримку; і нарешті (last not least), першому моєму критикові — дружині Ользі Пануші за допомогу й терпіння.

Тернопіль, 17 березня 2000 р.

Вступ

Індійські мотиви в літературах народів Європи починають з'являтися з початку ХІХ ст., у добу романтизму. Праці орієнталістів У.Джонса, Г.Кольбука, Ф.Шлегеля, Ф.Боппа, Т.Бенфея підготували ґрунт для наукового вивчення Індії та виникнення і розвитку індології, що у свою чергу зумовило другу хвилю рецепції Індії в добу модернізму. В західній науковій літературі це явище означене назвою "індіанізм".

Польський літературознавець Ян Тучинський, окреслюючи у своїй праці "*Motywy indyjskie w literaturze polskiej*" (1981) значення терміну "індіанізм", виділив три його основні аспекти: 1) рецепція індійських елементів у польській культурі; 2) інтелектуальна і літературно-мистецька течія (на зразок еллінізму), яка з поч. ХІХ ст. поширювалася в Європі як пропозиція нового, інтегрального гуманізму; 3) літературне явище (мовне, стилістичне, психологічне), що виникло внаслідок асиміляції чи наслідування індійських зразків.

В українському літературознавстві термін "індіанізм" не зустрічається, як не існує і наукової постановки даної проблеми. О.Білецький, що вперше торкнувся питання індологічних зацікавлень І.Франка, користувався терміном "індіаністика": "Щодо індіаністики українська культура була *tabula rasa*, і ті поодинокі вчені, які приділяли серед інших занять деяку увагу санскриту, не могли змінити загального становища"¹. О.Білецький вів мову швидше про Франка як науковця та перекладача, аніж про Франка-поета, тому й термін "індіаністика" вживав у значенні "наука про Індію" (індологія), а не "рецепція індійських елементів" у творчості Франка.

Існує думка, що як у ХV ст. відбулося відродження античності (доба Ренесансу), так у ХІХ ст., відродився орієнталізм². Якщо рецепцію давньогрецьких елементів у культурах Європи називати еллінізмом, то рецепцію індійських елементів назвемо *індіанізмом*.

Індіанізм як культурне явище констатував і І.Франко на

1 Tuczynski J. *Motywy indyjskie w literaturze polskiej* Warszawa, 1981. — S. 228.

2 Білецький О.І. Франко й індійська література // Слово про Великого Каменяря: У 2 т. — К., 1956. — Т. 1. — С. 496.

3 Tuczynski J. *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*. — Warszawa, 1981. — S. 228.

4 Тут і далі в тексті роботи усі виділення наші.

матеріалі творчості своїх сучасників — польських та чеських поетів. Так, про Казимира Тетмаєра він писав: "поет Тетмаєр майже зовсім безрелігійний або щонайбільше буддист"¹. А в поемі чеха Я.Врхліцького "Бар-Кохба" спостеріг уже: "...по другім уступі" "дальший крок до індійського пантеїзму, що вбачає бога у всіх творах..."².

Індійські мотиви більшою чи меншою мірою відчутні у творчості І.Франка, Лесі Українки, В.Кобилянського, В.Пачовського, П.Карманського, М.Семенка, П.Тичини, Г.Хоткевича, О.Бердника та ін.

Незважаючи на наявність уже згадуваної статті О.Білецького "Франко й індійська література" (1956), що ось уже 40 років залишається чи не єдиним авторитетним джерелом з питань індологічних зацікавлень І.Франка, проблема рецепції індійської літератури у творчості письменника не тільки не розроблена, але навіть належним чином не поставлена.

Окремі спостереження і зауваження про буддійські мотиви в поезії Франка (передовсім у "Зів'ялому листі") з'явилися друком ще за життя поета. Так, В.Щурат відзначав, що поезії про Будду, нірвану і матерію наприкінці збірки "трішать реторичністю, сухістю, браком поетичного лету, що роблять мертвою і саму форму"³.

А.Крушельницький у книзі "Іван Франко: Поезія" (1910) писав: "...треба признати, що "Зів'яле листя" — се глибокий поклін Франка великому Будді"⁴.

Новий поштовх до свого розвитку тема одержала в часи підготовки до 100-их роковин з дня народження письменника. 1956 р. О.Білецький вперше в українському літературознавстві узагальнив увесь відомий на той час фактичний матеріал з теми, згадавши про відгомін у творчості Франка таких індійських текстів, як "Махабгарата", "Панчатантра", "Маркандея-пурана" та "Сутта-ніпата"; контакти Франка з російським буддологом Ф.Щербатським та його діалог на теми індології з Драгомановим; розповівши про заняття Франка сходознавством під час габлітації у Відні та про відлуння буддизму в поезії Франка. Текстуальних досліджень (за винятком окремих штрихів до Франкового опрацювання "Маркандея-пурани") Білецький не проводив.

На праці О.Білецького базується розділ "Поезія стародавніх часів та Середніх віків" книги І.Журавської "Іван

1 Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1976-1986. — Т. 31. — С. 409. Далі при посиланнях на це видання вказуватимемо том і сторінку.

2 Т. 31. — С. 496.

3 Щурат В. Поезія зів'ялого листя з виду суспільних завдач штуки // Зоря. — Львів, 1896. — № 6. — С. 136.

4 Крушельницький А. Іван Франко. Поезія. — Коломия, 1910. — С. 157.

Франко і зарубіжні літератури" (1961), у якому констатовано ті самі факти про зв'язок І.Франка з індійською літературою, що й у статті академіка¹.

А.Каспрук у монографії "Філософські поеми Івана Франка" (1965) кілька сторінок присвятив ідейному змістові поеми "Цар і аскет" без текстуального порівняльного аналізу індійського оригіналу з Франковою адаптацією².

У 1966 р. В.Шаян (Едмонтон) опублікував статтю "До питання сюжету, генези і оригінальності Франкового твору "Фарбований лис"³, присвячену одному з аспектів опрацювання Франком санскритської обрамленої повісті "Панчатантра" у збірці казок "Коли ще звірі говорили".

1967 р. Х.С.Надель помістив замітку "Іван Франко и Ф.И.-Щербатской"⁴ про контакти поета з буддологом Щербатським.

Нарешті, 1986 р. Ю.Янковський надрукував популярну статтю "Великий Каменярь і "Країна чудес"⁵, котра ще раз повертала читачів до питання індологічних зацікавлень І.Франка.

Із порівняльно-типологічних досліджень можна назвати тези Т.С.Мейзерської "Санскритская теория суггестии в контексте трактата Ивана Франко "Из секретів поетичної творчості"⁶, де авторка проводить типологічні паралелі між санскритськими термінами "дхвані" і "раса" та Франковими поняттями "суггестія" й "естетичне вдоволення".

Кожен із названих дослідників відзначає, що дана тема не може вважатися вичерпаною, а тому потребує поглибленого вивчення

* * *

У цьому дослідженні ми виходимо з того, що твори Франка написані у певному коді, який умовно можна назвати "антропологічним". Антропологічний код — це така комунікативна конвенція, учасником якої може стати кожен без різниці нації та культури. *Антропологічний код не орієнтований на врахування і відтворення глибинних індивідуальних характери-*

1 Журавська І. Іван Франко і зарубіжні літератури. — К., 1961. — С. 25-82.

2 Каспрук А.А. Філософські поеми Івана Франка. — К., 1965.

3 Шаян В. До питання сюжету, генези і оригінальності Франкового твору "Фарбований лис" // Визвольний шлях. — Лондон, 1966. — Кн. 5. — С. 582-595.

4 Надель Х.С. Іван Франко и Ф.И.Щербатской // Народы Азии и Африки. — М., 1967. — № 4. — С.140-141.

5 Янковський Ю. Великий Каменярь і "Країна чудес" // Всесвіт. — К., 1986. — № 8. — С.170-173.

6 Мейзерская Т.С. Санскритская теория суггестии в контексте трактата И.Франко "Из секретів поетичної творчості" // Іван Франко і світова культура: У 3 т. — К., 1989. — Т.1. — С.28-29.

стик текстів при їх рецепції.

Якщо текст розуміти структуру, що складається з певних елементів, то при рецепції тексту митцем, що функціонує у так званому антропологічному коді, відбувається диференціація елементів тексту на основні та другорядні. Основними елементами виявляться ті, які відображають "загальнолюдські" явища: психологічні типи, ситуації, конфлікти, мораль. Другорядними стануть ті елементи, які відтворюються лише у дискурсі якогось конкретного естетичного коду, обмеженого рамками певної філософії, релігії, нації, культури. У розряд другорядних елементів тоді потраплять символічні значення (символізм тексту як певний семантичний пласт), які встановлюються "за домовленістю" у певних групах людей (напрямок, течія, секта), а тому є одним із аспектів комунікативної конвенції, тобто коду.

Основні для сприймаючої структури елементи оригіналу переводяться з власного коду в код реципієнта без істотних спотворень; другорядні — або нехтуються (і тому не відтворюються взагалі), або, якщо вони є базовими в структурі оригіналу, трансформуються згідно з антропологічним кодом.

І.Франко, що як митець, перекладач, вчений, критик функціонував у антропологічному коді, вважав "загальнолюдськість" будь-якого естетичного явища одним із найважливіших критеріїв його цінності й основну увагу приділяв "доступності" текстів.

Він підходив до того чи іншого художнього твору з настановою "перетягти його якомога на загальнолюдський ґрунт"¹. Тому особливістю Франкової рецепції інонаціональних (і взагалі "іноавторських") текстів була певна індіферентність до глибинних, індивідуальних характеристик тексту. Для Франка важливо було відтворити в загальних рисах "саму річ"², а не текст у всій його самотності та оригінальності.

1 Т. 1. — С. 487.

2 Т. 21. — С. 326.

І. Франко-індолог

У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ІНДОЛОГІЇ XIX-XX ст.

Жаль, що я не орієнталіст.

І.Франко

Академік О.Білецький 1956 р. у статті "Франко й індійська література" писав: "Щодо індіаністики українська культура була *tabula rasa*, і ті поодинокі вчені, які приділяли серед інших занять деяку увагу санскриту, не могли змінити загального становища. Піонером в даній галузі... був... Іван Франко"¹. Такої ж думки дотримувався і професор В.Шаян (Едмонтон): "Доводиться говорити про Франка, як про одного з основоположників української орієнталістики"². І Білецький, і Шаян мають рацію, якщо до української індології, чи — як сказано — орієнталістики зараховувати лише студії, переклади та художні твори, написані українською. Але якщо українськими вважати і праці, створені на території України (і дуже часто українцями за походженням), то доведеться укласти чималий список імен, причетних до даної галузі знань ще перед Франком. У будь-якому випадку широкий контекст дозволить повніше з'ясувати заслуги І.Франка перед українською індологією.

Не претендуючи на вичерпність, подамо короткий бібліографічний огляд історії української індології XIX-XX ст. від часу її виникнення до наших днів. Оскільки сьогодні такого огляду не існує, а фактичний матеріал з цього питання ще й досі переважно зберігається в архівах, сховищах, приватних бібліотеках і не функціонує активно в науковому обігу, то основними джерелами для нас стали уже існуючі розвідки українських та російських дослідників про розвиток сродознавства в Україні (статті та огляди А.Ковалівського, Х.С.Наделя, О.П.Баранникова, Д.Урсу, Я.Полотнюка та ін.), а також опубліковані праці українських індологів XIX-XXст.

Індологія на території України розвивалася переважно в

1 Білецький О.І. Франко й індійська література // Слово про великого Каменяря: У 2 т. — К., 1956. — Т. 1. — С. 496.

2 Шаян В. До питання сюжету, генези і оригінальності Франкового твору "Фарбований лис" // Визвольний шлях. — Лондон, 1966. — Кн. 5. — С. 582.

центрах науки та освіти — Харкові, Києві, Одесі та Львові.

Найдавніші традиції у вивченні Індії започаткував Харківський університет. Уже перший його ректор, професор *І.Рувський* у своїй книзі "Введение в круг словесности" (1806) виявляє певну обізнаність з Індією, згадує санскрит і веди¹.

Про індійських байкарів Україна вперше довідується із книги письменника та журналіста, видавця журналу "Харківський Демокрит" *Василя Масловича* (1790-1841) "О баснях и баснописцах разных народов" (1816). Він наводить у власному перекладі текст байки "О столяре и обезьяне", а, характеризуючи байки Вішнусарми, відзначає, що написані вони "на давній Індійській чи Санскритській мові і служили зразком для байок Пільпая та Езopa. Багато хто цього Вішнусарму вважає за першобайкаря"².

Певний інтерес до Індії виявляв і відомий український письменник, член харківської масонської ложі "Умирающий сфинкс" *Петро Гулак-Артемовський* (1790-1865). Історія масонських лож ведеється, імовірно, ще від індійського царя Ашоки (272-232 до н.е.), який був засновником "Товариства дев'яти невідомих"³. Члени духовних релігійних товариств — лож — цікавилися філософією Індії. П.Гулак-Артемовський 1819 р. у журналі "Український вісник" опублікував у власному перекладі з польської мови статтю під назвою "Периоды или веки Мира по счислению известнейших священных книг индийских" (1819), а через п'ять років у тому-таки журналі виїшла його власна стаття "О поэзии и красноречии на Востоке"⁴.

Санскритом у руслі порівняльного мовознавства цікавився професор-енциклопедист, перший ректор університету Св.Володимира (Київ) *Михайло Максимович* (1804-1873), автор першої в Україні фундаментальної праці "История древней русской словесности" (1839). В одному з листів до М.П.Погодіна, обгрунтовуючи давність української мови, Максимович писав: "У мойй "Истории древней русской словесности" при огляді особливостей южноруської мови зазначалося, що і по-санскритськи бу означає бути, а це "наводить на думку, що южноруська форма цього дієслова є найдавнішою"⁵.

Шість років (1829-1835) тривала у Харківському університеті діяльність відомого орієталіста *Бенгарда Дорна* (1805-1881), що, як і Максимович, також працював у галузі порівня-

1 Надель Х.С. Индология в Харьковском университете за полтора века // Народы Азии и Африки. — М., 1964. — № 2. — С. 169.

2 Там само. — С. 169.

3 Зинухов А. Этюды о масонстве // Этюды о масонстве. — Х., 1994. — С. 143.

4 Надель Х.С. Индология в Харьковском университете за полтора века. — С. 169.

5 Максимович М.Я. Собрание сочинений: В 3 т. — К., 1880. — Т. 3. — С.282.

льного мовознавства. 1833 р. у Харкові з'явилася його студія "De affinitate linguae slavicae et sanskritae exposuit" (1833), яка вишла одночасно з першим випуском "Порівняльної граматики санскритської, zendської, грецької, латинської, литовської, готської та німецької мов" Франца Боппа, що друкувалася від 1833 до 1849 рр. Цікаво, що старослов'янську мову Бопп включив до своєї граматики лише через два роки, у 1835.

За часів Б.Дорна в університеті започаткувалося вивчення культури та історії країн Сходу, але після того, як учений залишив Харківський університет, вивчення орієнталістики тут на деякий час занепало¹.

У 1837 р. відомий Харківський історик *Михайло Лунін* (1807-1844) опублікував свою першу сходознавчу працю "Индия. Взгляд на жизнь индостанского народа" (1837). У ній автор подав детальний, як на той час, географічний огляд Індії, розглянув питання походження каст та їх взаємин, схарактеризував коротко архітектуру, літературу, релігію. У його праці є певні хибні твердження. Так, наприклад, Лунін вважав, що буддизм "є найдавніша релігія первісного населення Індостану, що її початковий розвиток, мабуть, пов'язаний з південною частиною Індії та Цейлону"², або твердив, ніби релігії в Індії розвивались від "вищої форми до нижчих"³. Разом з тим автор висловлював і слушні погляди, які поділяються науковцями і сьогодні, вказуючи, що "індійці не мають хронології та історії в тому значенні, в якому ці науки вживаються у західних народів..."⁴. В іншій статті, присвяченій орієнталістиці, "Взгляд на историю древнейших народов Востока" (1842) М. Лунін подав загальну картину східної історіографії та розглянув історичні твори Китаю, Індії, Ірану⁵.

Михайло Лунін не був сходознавцем за освітою і не знав жодної зі східних мов, але завдяки своїй великій ерудиції та широким підходам до історичних питань він справив значний вплив на розвиток сходознавства у Харківському університеті⁶.

Дослідження культури стародавніх слов'ян привело до вивчення стародавньої Індії та Ірану відомого українського та російського славіста, філолога та етнографа *Ізмаїла Срезневського* (1812-1880), двадцять два роки життя якого про-

1 Ковалівський А. Вивчення Сходу в Харківському університеті та Харкові у XVIII-XX віках // Антологія літератур Сходу. — Х., 1961. — С. 102.

2 Лунин М. Индия: Взгляд на жизнь индостанского народа // Журнал министерства народного просвещения. — СПб., 1837. — № 7. — С. 15.

3 Там само. — С. 21.

4 Там само. — С. 74.

5 Лунин М. Взгляд на историю древних народов Востока // Москвитянин. — М., 1842. — Ч.IV. — № 8. — С. 104-147.

6 Ковалівський А. Вивчення Сходу в Харківському університеті та Харкові у XVIII-XX віках. — С. 33.

йшло у Харкові.

У с.Варварівці, що на Дніпрі, у лютому 1833 Срезневський написав "Общие основания Зенд-Авесты" (1835), де порівняв закони Ману та Заратустри¹.

Широко використав індійську, іранську, грецьку, єгипетську міфології видатний український письменник, історик, фольклорист та етнограф *Микола Костомаров* (1817-1885) у своєму курсі лекцій "Славянская мифология" (1847), прочитаному в Київському університеті 1846 р. У компаративних екскурсах автор висловлював припущення, що "в слові Сварог можна вгадати санскритське слово свар, світло, небо..."², твердив, що "слов'янське вірування різоче схоже з ученням Зенд-Авести"³, "Лада була те саме, що у індійців Бгавані, первинна жіноча сила, що сприймає зародок творіння"⁴, "у індійців Бгавані, всезагальна матір, зображалася в образі Лотоса"⁵, істота цієї жіночої енергії "в Індії є Сакті; сама по собі бездушна і холодна, вона зображається у вигляді вологи; тому-таки і священна ріка Ганга називається Сакті. Вона сприймає від чоловічої істоти Шіви і творить життя"⁶. "Слов'янську міфологію" М.Костомарова згодом використав поет і учений *Яків Головацький* (1814-1888) у своїй книзі "Очерк славянского баснословия или мифологии" (1860), у якій знаходимо усі наведені вище цитати з праці Костомарова, що правда без посилань.

Великий інтерес до Індії виявив професор Харківського університету *Олександр Рославський-Петровський* (1816-1870), учень і продовжувач Михайла Луніна. 1851 р. побачила світ його праця "Обозрение истории древнего мира", у якій центральне місце відведене Індії. Історію стародавньої Індії О.Рославський-Петровський читав як окремий курс, що вийшов друком під назвою "Очерки древней Индии" (1871). Автор детально зупинився на основних джерелах та посібниках у світовій літературі, що висвітлюють питання історії Індії. Окремий розділ присвячено релігії та філософії Індії⁸.

У 1862-1864 рр. після успішного захисту магістерської дисертації активно займається у Берліні санскритом український

1 Срезневский И.И. Общие основания Зенд-Авесты // Телескоп. — М., 1835. — Ч. XXVIII. — С. 519-526.

2 Костомаров Н.И. Славянская мифология // М.И.Костомаров. Слов'янська міфологія. — К., 1994. — С. 202.

3 Там само. — С. 202.

4 Там само. — С. 215.

5 Там само. — С. 242.

6 Там само. — С. 217.

7 Головацкий Я.Ф. Очерк славянского баснословия или мифологии. — Львов, 1860. — С. 108.

8 Надель Х.С. Индология в Харьковском университете за полтора века. — С. 170.

філолог зі світовим ім'ям *Олександр Потебня* (1835-1891)¹. У теорії про багатозначність художнього образу, розробленій Потебнею, сучасні дослідники (Б.Ларін) вбачають аналогію до вчення індійських граматиків про "навіювання", сугестію (*dhvani*). Оригінальний варіант індійського вчення про дхвані виявляють сьогодні і в емотивній поезиці Івана Франка².

У той час, коли Франко у Львові перекладав українською мовою вибрані уривки з "Махабгарати", у Новоросійському університеті (Одеса) починав свою наукову кар'єру, викладаючи 1872-1874 рр. санскрит³, майбутній його науковий керівник і товариш, учений-славист *Ватрослав Ягич* (1838-1923). Цікаво, що особисті наукові контакти Франка і Ягича протягом 1892-1893 рр. також відбувалися на ґрунті орієнталістики.

Визначне місце в історії української індології посідає український історик, публіцист, літературознавець, фольклорист та громадський діяч, багаторічний кореспондент І.Франка *Михайло Драгоманов* (1841-1895). Це він заохочував І.Франка до занять індологією, допомагав йому консультаціями та літературою і був одним із небагатьох компетентних співрозмовників Каменяра у цій галузі.

У своїх дослідженнях з українського фольклору М.Драгоманов здійснював широкі екскурси в історію індійської літератури, виявляючи глибоку обізнаність з предметом. Так, у ґрунтовному дослідженні "Слов'янські оповідання про пожертвування власної дитини" (1891) автор констатує, що "історія про кинення дитини в огонь, і при тому задля гостя, а потім оживлене тої дитини подибується — щоправда лише як епізод, — ув одній із повістей індійського збірника "Двадцять і п'ять оповідань вампіра"⁴, вказуючи, що "найбільше відповідає ся ідея світоглядюви Буддистів"⁵. У праці "Буддійські початки "Слова" le dit de l'empereur Coustant" і їх риси у слов'янському фольклорі" (1891) Драгоманов ставить собі за мету "вказати справедливо на буддійські оповідання як на первісне джерело всіх західних відмін"⁶. Найбільше місця індійській літературі (близько 2/3

1 Муратов А.Б. Теоретическая поэтика А.А.Потебни // А.А.Потебня. Теоретическая поэтика. — М., 1990. — С. 8.

2 Мейзерская Т.С. Санскритская теория сугестии в контексте трактата И.Франко "Из секретів поетичної творчості" // Іван Франко і світова культура: У 3 т. — К., 1989. — Т. 1. — С. 28-29.

3 Урсу Д. З історії сходознавства на півдні України // Східний світ. — К., 1994. — № 1-2. — С. 139.

4 Драгоманов М.П. Славянські оповідання про пожертвуване власної дитини // Записки НТШ. — Львів, 1906. — Т. VII. — С. 180.

5 Там само. — С. 176.

6 Драгоманов М.П. Буддійські початки "Слова" le Dit de l'empereur Coustant і їх риси у слов'янському фольклорі // Записки НТШ. — Львів, 1906. — Т. VII. — С. 185.

обсягу) відведено у праці "Слов'янські оповідання про народина Константина Великого" (1891), де, аналізуючи мотив чудесного зачаття дитини, вчений проводить аналогії між індійським царем Вікрамадітєю, Константином Великим та українським Палієм і доходить висновку, що "в усній народній словесності східно-слов'янських племен знаходимо цілий ряд казок про чудесні зачаття, які можна довести просто до індійських". На ці згадані твори І.Франко написав рецензію "Болгарські праці М.Драгоманова"², у якій, зокрема, висловив цінні судження з приводу історії індійської літератури.

Серед індологічних праць М.Драгоманова варто згадати його "Програму по истории Древнего Востока", у якій є розділ "Арійські народи". Автор виділяє для вивчення такі питання: "Риси побуту індоєвразійських народів до їхнього розділу. Индуси: історія знайомства Європи з Індією. Громадське життя і релігія патріархально-пастушого побуту на схилах Гіндуку (Веди). Героїчний період переселення (Махабгарата). Громадський, родинний побут і релігія жрецького періоду в долині Гангеса і декан-брамінізм (Ману і Рамаєна); браминська наука і філософія..."³.

У 1876 році у Харкові побачила світ капітальна праця проф. *Олександра Кирпичникова* (1845-1903), відомого фахівця у галузі середньовічної літератури, "Греческие романы в новой литературе. Повесть о Варлааме и Иоасафе" (1876). Дослідник подає ряд варіантів роману, проводить паралелі між Йоасафом і Буддою, аналізує притчі, висловлює гіпотези щодо місця та часу створення роману, а також щодо його авторства. Іван Франко у своїй праці "Варлаам і Йоасаф" згадує цю роботу О.Кирпичникова, визначає її вартість та вказує хиби.

За твір "Синтаксические особенности винительного в санскрите" (1879) в Харківському університеті було присуджено золоту медаль молодому санскритологу *О.В.Попову* (1855-1880). У рецензії на цю працю професор В.І.Шерцль, що довгий час займався історією Індії та санскриту в Харківському університеті, писав: "Джерела, якими користувався автор, вельми численні: так стосовно одного санскриту зустрічаємо у нього посилення та витримки з двадцяти видань ведичних, епічних та класичних творів давньоіндійської літератури"⁴. У 1880-81 рр., уже після

1 Драгоманов М.П. Славянські оповідання про народина Константина Великого // Записки НТШ. — Львів, 1906. — Т. VII. — С. 247.

2 Т. 46 (2). — С. 24-42.

3 Довгич В. Україна — правітчина індоєвропейців // Космос Древньої України. Трипілля — Троянь: Мітологія. Філософія. Етногенез. — К., 1992. — С. 7-8.

4 Т. 30 — С. 261.

5 Надель Х.С. Индология в Харьковском университете за полтора века. — С. 171.

передчасної смерті Попова друкувалася його велика праця "Сравнительный синтаксис именит., зват., винит. падежей в санскрите, греч., лат., немецк., лит., латыш., слав. наречиях" (1881).

Велику увагу приділив Індії харківський професор *Михайло Петров* (1826-1887), що викладав в університеті курс давньої історії. У його книзі "Лекции по Всемирной истории (т.1. История древнего мира)" (1888) в розділі "Література" є відомості про закони Ману, про пурани, веди, "Махабгарату", "Рамаяну" та інші пам'ятки індійської літератури. Автор високо оцінює творчість Калідаси.

Майже ровесник І.Франка, відомий індолог та русист *Дмитро Овсянко-Куликовський* (1853-1920), що походив з Таврійської губернії, майже все своє творче життя пропрацював на Україні: спочатку в Одесі (1873-1877; 1882-1887), а потім у Харкові (1888-1905).

Вивчаючи в Празі та Парижі (1877-1882) санскрит, культуру та релігії стародавньої Індії, Овсянко-Куликовський розпочав наукову роботу, поставивши собі завдання з'ясувати концепцію давньоіндійського вакхічного культу Соми на основі гімнів "Рігведи". Молодий учений підготував і захистив магістерську дисертацію "Опыт изучения вакхических культов индоевропейской древности. Культ божества Soma в древней Индии в эпоху вед" (1884), ставши магістром порівняльного мовознавства й санскриту.

Фрагмент цієї праці, опублікований окремо під назвою "Разбор ведийского мифа о Соколе, принесшим цветок Сомы, в связи с концепцией речи и экстаза" (1882), міститься в особистій бібліотеці Франка. До речі, саме в цей час (1888) Франко здійснив першу редакцію перекладу уривка з "Махабгарати" "Сунд і Упасунд".

Здобувши 1887 р. ступінь доктора за дисертацію "К истории культа огня у индусов в эпоху вед" (1887), Овсянко-Куликовський продовжує плідно працювати в галузі індології. За короткий час він опублікував "Основа везидма", "Ведийские этюды", "О быке в религиозных представлениях древнего Востока", "Религия индусов в эпоху вед" (1892). У цій останній статті автор поставив собі за мету розкрити та простежити основні ідеї та найважливіші міфологічні образи ведизму в їх історичному розвитку, а також зобразити центральну ідею ведизму — культ та теософію культових божеств Агни і Соми¹.

У цей період *Леся Українка* (1871-1913) після порад свого дядька Михайла Драгоманова працює над книгою "Стародавня

1 Т. 8 — С. 571-582.

2 Овсянко-Куликовский Д.Н. Религия индусов в эпоху Вед // Избранные труды русских индологов-филологов. — М., 1962. — С. 147-148.

історія східних народів"¹, що містить розділ "Первісні арійці", а також перекладає гімни Рігведи². *Микола Маслович*, син В.Масловича, ніби продовжуючи справу батька, друкує у власному перекладі збірку індійських байок "Індійские басни" (1897). *Іван Франко* пише свою індійську поему "Цар і аскет" (1892), перекладає статтю Л.Фера "Будда і буддизм"³.

З індологією певним чином пов'язана праця професора Харківського університету академіка Української академії наук *Миколи Сумцова* "Анекдоты о глупцах" (1899), де є розділ "Об индийских анекдотах"⁴.

Першим українським індологом у повному розумінні цього слова був професор *Павло Риттер* (1872-1939). Родом з Полтавщини, він закінчив Харківську гімназію та університет, де під керівництвом свого учителя Овсянико-Куликовського займався санскритом та порівняльним мовознавством. На 1893 р., час, коли *Іван Франко* завершив свою докторську дисертацію про Варлаама-Будду⁵, Риттер пише курсову роботу "Разбор гимнов Риг-Веды, посвященных богу Вишну" (1893). Овсянико-Куликовський в рецензії на цю працю молодого вченого зазначив: "Щоб написати таке дослідження, треба було мати певну читаність в гімнах Риг-Веди. Автор, безсумнівно, оволодів значною частиною цього широкоюсяжного матеріалу, розуміє його дух, уміє поджувати важкі місця..., уміє також критично ставитись до тлумачень і поглядів дослідників..."⁶.

Після закінчення університету Риттер був залишений стипендіатом для підготовки до професорського звання. У 1895-1897 рр. він відбув закордонне відрядження, вивчаючи санскрит (головним чином у Берліні). Ще за кордоном Риттер зацікавився творчістю індійського письменника VIIст. Дандіна, переклавши його авантюрний роман "Дашакумарачаріта"⁷.

У 1899 р., ставши магістром по кафедрі санскриту та порівняльного мовознавства, Риттер виголосив вступну лекцію на

1 Українка Леся. Первісні арійці // *Космос Древньої України*. — К., 1992.

2 Українка Леся. Дві молитви ведійських часів // *Космос Древньої України*. — К., 1992.

3 Фер Л. Будда і буддизм / Пер. з франц. І.Франка // *Житє і слово*. — Львів, 1894. — № 1. — С. 75-93; № 2.

4 Сумцов Н.Ф. Анекдоты о глупцах // *Сборник Харьковского историко-филологического общества*. — Х., 1899. — Т. II. — С. 131-132.

5 Т. 30 — С. 541-658.

6 Овсянико-Куликовский Д.Н. Отзыв о сочинении П.Г.Риттера "Разбор гимнов Риг-Веды, посвященных богу Вишну" // *Записки Харьковского ун-та*. — Х., 1893. — Кн. 2. — С. 36-37.

7 Дандин. Похождения десяти юношей. Древнеиндийский роман / Пер. с санскрита П.Риттера // *Східний світ*. — Х., 1927. — № 1. — С.155-181; *Східний світ*. — Х., 1927. — № 2.

тему "Что такое санскрит?"¹.

Після Дандіна П.Ріттер звертається до творчості найславетнішого письменника середньовічної Індії — Калідаси, перекладаючи російською "Историю рода Раху", "Рождение Кумары" і "Облако-вестник". У вступній статті до перекладу "Облака-вестник" ("Калидаса, его время и произведения" (1915)) автор визначає дати життя і творчості Калідаси (380-413 рр.) та обґрунтовує це твердження, наводячи різні приклади, в тому числі з творів самого Калідаси².

У 1910 р., коли Франко опублікував свій "Короткий нарис історії староіндійського (санскритського) письменства"³, почало виходити сьоме видання "Енциклопедичного словника братів Гранат". У ньому майже всі статті з індології (а їх щонайменше 44) написані П.Ріттером. Вони відзначаються ґрунтовним філологічними та історико-літературними поясненнями, насичені фактичним матеріалом і мають докладну бібліографію.

Із наукового доробку П.Ріттера варто назвати підручник "Санскрит" (1911) та "Краткий курс санскритской грамматики" (1904), а серед художніх перекладів українською мовою — "Хмару-вістун" Калідаси⁴, вірші Бгартріхарі, Тагора, гімни Ріґведи, а також антологію індійської літератури, укладену ще 1933 р., але видану лише у 1982⁶. Вона включає гімни "Ріґведи" та "Атхарваведи", легенди з "Шятапатга-Брахмани" та діалоги з "Упанішад", епізоди з "Махабгарати" та "Рамаєяни", буддійські сутри⁷.

Діяльність іншого українського індолога за фахом, *Андрія Гавронського* (1885-1927), була пов'язана зі Львовом. Він, син польського шляхтича, через хворобу деякий час змушений був жити і лікуватись у Швейцарії, де вивчив більшість індоевропейських мов. Індологічну освіту Гавронський вдосконалював у Німеччині як учень Е.Віндіша з книгою якого "Mara und Buddha" (1895) був знайомий І.Франко і робив за нею свій переклад уривка із "Сутта-ніпати", що друкувався у його студії

1 Риттер П.Г. Что такое санскрит? // Записки Харьковского ун-та. — X., 1900. — Кн. 2.

2 Калидаса. Облако-вестник / Пер. с санскрита П.Риттера // Сборник Харьковского историко-филологического общества. — X., 1913. — Т. XXI.

3 Риттер П.Г. Калидаса, его время и произведения // Избранные труды русских индологов-филологов. — М., 1962. — С. 217-227.

4 Франко І. Цар і аскет: індійська легенда. — Львів, 1910. — С. 6-20.

5 Калідаса. Шякунтала. Хмара-вістун / Перекл. з санскриту Г.Хоткевича та П.Ріттера. — К., 1958.

6 Голоси Стародавньої Індії: Антологія давньоіндійської літератури / Перекл. з санскриту П.Ріттера. — К., 1982.

7 Там само.

8 Полотнюк Я. Сходознавство у Львівському університеті // Східний світ. — К., 1993. — № 2. — С. 125.

"Пісня про правду і неправду" (1906). Однією з перших індологічних праць А.Гавронського була розвідка "Sprachliche Untersuchungen über das Mrcchakatika und das Daśakumaracaritam", присвячена мовному аналізу драми Шудраки "Глиняний візок" та роману Дандіна "Пригоди десяти юнаків". З 1919 року Гавронський, як доктор філософії і професор індоєвропейських мов, викладає санскрит у Львівському університеті. Серед інших досліджень Гавронського з індології можемо назвати "Poczatki dramatu indyjskiego a sprawa wpływow greckich" (1946).

Одночасно з Гавронським, тільки у Києві, розпочинає свою наукову діяльність відомий український мовознавець *Михайло Калинович* (1888-1949). Закінчивши Київський університет та відбувши трирічне закордонне відрядження (Ляйпціг, Мілан, Париж, Лондон), де він вивчав санскрит, учений 1916 року посів посаду приват-доцента на кафедрі порівняльного мовознавства і санскриту, а 1924 — професора. У цей період М.Калинович пише три свої індологічні праці. У рік смерті І.Франка з'явилася дослідження "Природа и быт в древнеиндийской драме" (1916). У ньому автор вивчає реальну побутову ситуацію, в якій розгортається дія багатьох творів індійської драматургії, зокрема образи флори і фауни країни, що їх індійські поети використовували як метафоричні засоби, Калинович зазначає, що характерною рисою давньоіндійської драми є особлива схильність до передачі запахів. Таке ж спостереження зробив свого часу Франко у трактаті "Із секретів поетичної творчості". Він писав: "Орієнтальні народи... здавна були далеко більше вразливі на запахи, і вони здавна грають більшу роль в їх поезії, ніж у європейців"².

Через два роки вийшла друком друга індологічна студія Калиновича "Бхавабхути Шрикантха" (1918), присвячена давньоіндійському драматургові Бхавабхуті, про якого дійшло дуже мало біографічних відомостей. На основі творів Бхавабхуті Калинович встановив місце народження драматурга, віднайшов відомості про його батьків і родину, з'ясував хронологічний порядок написання драм поета, висловив припущення щодо датування його життя — середина VII ст. н.е.³.

У третій великій праці "Концентри індійського світогляду" (1928) Калинович розглядає розвиток літератури давньої Індії протягом трьох тисячоліть як послідовну лінію етапів міфологічного, релігійного і філософського світосприймання. Учений писав: "Спочатку найдавніша наука міфологія, потім зачи-

1 Калинович М.Я. Природа и быт в древнеиндийской драме. — К., 1916. — С. 36.

2 Т. 31. — С. 79.

3 Калинович М.Я. Бхавабхути Шрикантха. — К., 1918. — С. 18.

нателька історії — епопея, нарешті філософська система, і, насамперед, — спільне для всіх їх джерело — мова, ці окремі види зафіксованого знання розміщуються як форми на площині земного масштабу. Графічно їх удосконалення і загибель можна передати у вигляді послідовності концентрів, подібних до кіл, що розходяться шир від місця падіння предмета в воду"¹.

М.Я.Калинович у своєму зацікавленні санскритом опирався на традицію, що існувала в Київському університеті ще з 80-х рр. XIX ст, великою мірою завдяки зусиллям санскритолога, професора Ф.І.Кнауера, автора "Учебника санскритского языка" (1908). У подальшому М.Калинович постійно наголошував, що знання санскриту повинно бути основою наукової підготовки лінгвістів².

Одночасно з М.Я.Калиновичем закінчив Київський університет видатний вчений-індолог *Олексій Баранников* (1890-1952). Діяльність цього дослідника давніх, середньовічних та новоіндійських мов, а також давньоіндійської літератури з 1922 р. була пов'язана з Ленінградським університетом, але, навіть працюючи професором ЛДУ, Олексій Баранников ще довгий час друкував деякі свої наукові індологічні праці та художні переклади українською мовою. Ще 1926 р. він переклав оповідання "Савт" Прем Чанда та "Ганготрі" Азіза уд Діна Ахмеда. Згодом російською мовою вчений здійснив переклади епічних творів Лаллу джі Лала "Прем Сагар" (1937) та Тулсі Даса "Рамаєна" (1948). За рік до опублікування "Рамаєни" на її матеріалі Баранников написав дослідження "Изобразительные средства индийской поэзии" (1947), у якому назвав ряд суттєвих для поезики індійської літератури рис, зокрема те, що образність в індійській поезії має переважно ономатичний характер, оскільки виявляється головним чином у сфері імен, а метафоричне використання у ній дієслів — велика рідкість⁴; що живі істоти і навіть предмети, які використовуються в образах, виступають у вигляді не об'єктів, а суб'єктів і мають певну образну фізіономію⁵; що матеріалом для творення образності виступають виключно індійські реалії: "індійська поезія не знає жодної рослини чи тварини неіндійського походження"⁶.

Свого часу І.Франко, називаючи ті труднощі, з якими зустрічається історик індійської літератури, серед інших називав

1 Калинович М.Я. Концентри индийского світогляду // Література, I. — К., 1928. — С. 91.

2 Жлуктенко Ю.О. Михайло Якович Калинович. — К., 1991. — С. 39.

3 Прем Чанд. Савт / Пер. з санскриту О.Баранникова // Червоний шлях. — К., 1926. — № 1.

4 Баранников А.П. Изобразительные средства индийской поэзии. — Л., 1947. — С. 18.

5 Там само. — Л., 1947. — С. 19.

6 Там само. — С. 22.

"непостійний, флюктуючий і міжнародний характер" індійської літератури. Адже "дуже небагато творів індійської літератури має ім'я авторів. Власність літературна там не має ціни, так що найбільша часть творів улягала численним переробкам, доповненням і розширенням". Тому "жодна література європейська досі не має докладного, систематичного огляду літератури індійської". О.Баранников у своїй праці також зупиняється на питанні історії індійської літератури, констатує, що "Індія не мала історії взагалі, принаймні історії в європейському розумінні цього слова"². Міркування Баранникова тут ідуть далі Франкових. Дослідник пов'язує відсутність історії індійської літератури як науки з основними моментами індійського філософського світогляду, згідно з яким увесь світ — це майя, ілюзія. Тому-то усе, що відбувається в даний момент, уже відбувалося безліч разів у минулому. Відмінність між дійсним та примарним губиться, а водночас значення знання індивідуальних явищ та фактів втрачається.

Серед літературознавчих праць ученого з індології можна також назвати такі студії, як "Короткий нарис новоіндійських літератур" (1933) "Индийская филология. Литературоведение" (1959) та "Проблема індійського епосу" (1945), серед мовознавчих — "Флексия и анализ в новоиндийских языках" (1949), "Хиндустани (урду и хинди)" (1934).

До індійської тематики прилучився і видатний письменник, композитор, диригент і бандурист *Гнат Хоткевич* (1877-1937). Він переклав українською драму Калідаси "Шакунтала" (1929) і написав на її сюжеті цілу серію музичних (вокальних та інструментальних) творів у яких використав індійські мотиви та гами.

У 20-х роках з Рабіндранатом Тагором листувався письменник *Михайло Івченко* (1890-1939), який переклав ряд віршів цього славетного індійського поета. Переклади ці не публікувалися.

Час від часу до індійської літератури звертався відомий український літературознавець академік *Олександр Білецький* (1884-1961). Саме він об'єднує під гаслом індології І.Франка та П.Ріттера. Ще 1933 р. Білецький написав передмову ("Давня Індія та її література") до антології індійської літератури П.Ріттера³. А 1956 р., у 100-ту річницю з дня народження Франка,

1 Т. 46 (2) — С. 32.

2 Баранников А.П. Изобразительные средства индийской поэзии. — С. 7-8.

3 Там само. — С. 8.

4 Калідаса. Шакунтала. Хмара-вістун / Перекл. з санскриту Г.Хоткевича та П.Ріттера. — К., 1958.

5 Голоси Стародавньої Індії: Антологія давньоіндійської літератури / Перекл. з санскриту П.Ріттера. — К., 1982.

Білецький опублікував згадувану вже статтю "Франко й індійська література"¹.

У 40-60 роках в історії української індології з різних причин утворився певний антракт. Занепадають дослідження в галузі давньоіндійської філології; припиняється вивчення санскриту в університетах (так, випускник Варшавського університету, індолог і китаїст *М.М.Кнороз*, що у кінці 30-х років приїхав до Львова викладати санскрит, спробував без дозволу перевидати "Керівництво до елементарного курсу санскритської мови" Георга Бюлера, за що поплатився і роботою і посадою²). Багато напрямків сходознавчих студій закривались, а дослідники або зазнавали утисків та репресій (як, наприклад, *М.Калинович*, *П.Ріттер*) чи залишали Україну (як *О.Баранников*).

У 70-80 рр. справа покращується: починають видавати українською мовою збірники індійських казок, новел, оповідань: "Вічне небо сахіба" (1978); "Оповідання письменників Індії" (1981); "Індійські народні казки" (1984); "Перо рожевої чакви" (1984); "Ой не течи, Ганго, вночі" (1985); "Село над морем" (1987). Але акцент (тепер уже через брак фахівців) робиться на вивченні мов та культур сучасної Індії та україно-індійських культурних зв'язків. Письменник *Юрій Ярмиш* пише книгу вражень "Дорогами Індії" (1978), *Степан Наливайко* та *Юрій Покальчук* перекладають з гінді, *В.Фурніка*, *О.Зайченко* та *Л.Зінчук* досліджують індійську Шевченкіану³.

Ігор Серебряков (Москва) перекладає твори середньовічного індійського письменства: "Тридцять дві новели про ченців", "Повість про шахраїв"⁴, "Панчатантру", "Шукасапаті"⁵ та ін.

На жаль, сьогодні індологія в Україні — галузь майже повністю занедбана.

Відтворений контекст історії української індології XIX-XX ст. дає можливість зрозуміти значення І.Франка у становленні української орієнталістики.

Передовсім відзначимо, що ступінь доктора філософії

1 Білецький О.І. Франко й індійська література // Слово про великого Каменяря: У 2 т. — К., 1956. — Т. 1.

2 Полотнюк Я. Сходознавство у Львівському університеті. — С. 129.

3 В.Фурніка. Індійська Шевченкіана // Дніпро. — 1985. — № 3; В.Фурніка. Махакаві Тарас // Літературна Україна. — 1987. — 12 березня; О.Зайченко. Індійська Шевченкіана // Культура і життя. — 1987. — 8 березня; Л.Зінчук, В.Фурніка. "Наймичка" під індійським небом // Літературна Україна. — 1987. — 1 січня.

4 Царівна з Канакапурі. Середньовічна індійська новела / Пер. з санскриту І.Серебрякова та Т.Іваненко. — К., 1991.

5 Збірник. Панчатантра. Шукасапаті / Перекл. з санскриту І.Серебрякова. — К., 1988.

Франко одержав за працю з орієнталістики, отже, вчений мав сходознавчу освіту, хоча й за рівнем її поступався професійним індологам — своїм попередникам та сучасникам (Б.Дорну, М.Драгоманову, Д.Овсяннико-Куликовському, П.Ріттеру). Українська індологія дофранківського періоду була переважно або й виключно російськомовною. Тому очевидним є те, що саме Франкові належить в Україні першість у багатьох сферах діяльності в галузі індології: наукової розвідки ("Короткий нарис староіндійського (санскритського) письменства"; "Варлаам і Йоасаф"); художнього перекладу (уривки з "Махабгарати", "Маркандея-пурани", "Сутта-ніпати"); наукового перекладу (Л.Фер "Будда і буддизм", Є.Слачіч "Крайня північ — вітчизна людскости").

Отже, І.Франка можемо справедливо вважати предтечею, зачинателем власне української за духом і мовою індології.

ІНДОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС ДРАГОМАНОВА – ФРАНКА

Що й студії літератур орієнтальних
не чужі Драгоманову, се не диво...

І.Франко

Формування дискурсу. Зваживши на важливість з'ясування модальності індологічного діалогу між Франком і його сучасниками, звертаємося до поняття індологічного дискурсу як до засобу виявлення характеру індологічних зацікавлень І.Франка.

В індологічному дискурсі Франко мав змогу перебувати — і частково перебував — у тій чи іншій формі, у той чи інший спосіб — із Драгомановим, Кримським, Щербатським, Веселовським та ін. Але оскільки тільки Драгоманов був протягом 12 років (1883-1895) єдиним постійним співрозмовником Франка з питань індології, закономірно, що лише між Драгомановим і Франком могло повноцінно скластися те, що ми називаємо *індологічним дискурсом*.

Український індологічний дискурс кін. XIX ст. можна розглядати як Драгоманівсько-Франківський, бо основою його є наукові розвідки Драгоманова та його кореспонденція до Франка, а також наукова, художня, перекладацька творчість і

суспільна діяльність Франка та його кореспонденція до Драгоманова.

Важливо констатувати не лише емпіричний рівень спілкування Драгоманова з Франком з приводу індології (поради, рекомендації, судження, виміна книгами), але й збагнути модальний — ту психологічну атмосферу, яка склалася навколо обговорення питань індології.

Характерною рисою українського індологічного дискурсу кін. XIX ст. є зосередження уваги не на самій індології, а на тому комплексі культурологічних проблем, який, хоч і включає індологію у безпосереднє коло своєї уваги як необхідний компонент, все ж має на меті вирішення якщо не виключно проблеми української культури, то принаймні загальнокультурних, світових.

Для того, щоб вступити в індологічний дискурс, необхідно було мати загальнонаукову теоретичну підготовку (орієнтуватись у питаннях тогочасної філологічної науки); володіти певними знаннями з індології (зміст індійських текстів, основні розвідки з індології, суть індійських релігійних та філософських доктрин, зокрема буддизму); бути зацікавленим у власній праці на тій царині.

Перше достовірне свідчення про знайомство І.Франка з індійською літературою належить ще до 1875 р. В автобіографічному оповіданні "Гірчичне зерно" (1903) письменник згадував: "Я спровадив собі був Боппові переклади деяких епізодів із "Махабгарати"

Через три роки (1878) індійський мотив з'явився у повісті "Воа Constrictor". Ось опис картини, яку так сподобав собі Герман Гольдкремер: "Була се досить хороша і вірно списана картина тропічної, індійської околиці. Вдалі, повиті синявою мрякою, мріють величезні тросники — цілі ліси бамбукові Бенгалю. Здається, чуш, як в тій гушавині з легким шумом вітру мішається плачевне скомлення тигра-кровопійці..."¹. Змалювання удава (Воа Constrictor'a), що ухопив жертву (індійський пейзаж), є центральним символом усєї повісті, а разом і ключем до неї. Ще через три роки (1881) Франко переклав індійську легенду "Бог і баядера" з переспіву Гете². 1883-ім роком датуються Франкові опрацювання вибраних віршів з книги буддійських афоризмів "Дгаммапада".

Станом на 1883 р. (час, коли можна говорити про початок індологічного діалогу між Драгомановим і Франком) Михайло Драгоманов виявляв уже таку обізнаність і начитаність у сфері індології, що навіть найзріліші наукові досліди Франка, де пи-

1 Т. 21. — С. 326.

2 Т. 14. — С. 371.

3 Т. 13. — С. 106-109.

сьменник застосовує порівняльний метод та наводить різноманітні "мотиви", наявні у тих чи інших творах давньоукраїнського (чи будь-якого іншого) письменства, за обсягом залученого до студій матеріалу, за широтою висвітлення питання в порівнянні з його (Драгоманова) працями, видаються все ж учнівськими.

Отож, на 1883 р., і Драгоманов, і Франко уже мали певний (хоча і далеко не сумірний) рівень знань з індології, достатній для того, щоб індологічний дискурс між ними став можливим.

Свідомість "цілого чоловіка". 1883 р. з ініціативи Франка при "Академічному братстві" зорганізовано "Етнографічно-статистичний кружок" "для студіювання життя і світогляду народу". До програми гуртка (опублікована в "Ділі", листопад 1883) Франко включив і індологічні студії. Драгоманов зреагував так: "Про Ваш етнографічний кружок вже читав у газетах, та поки бачу тільки, що Ви самі той кружок складаєте, так що і Ваша Індія пішла в праці того кружка. Я, правду кажучи, боюсь і за Вас, чи не розкидаєтесь Ви у своїх працях..."². У цій реакції Драгоманова виявляються два суттєві моменти, важливі для характеристики духового обличчя і ситуації Франка на той час. По-перше, у своїх зацікавленнях Індією письменник був самотнім у Галичині ("самі той кружок складаєте", "Ваша Індія"). Бо ж навіть Лімбах, людину, розмови з якою були "вилетом у якісь повітряні краї, в немежовані краї духового життя, естетичних питань та привабливих творів людської фантазії"³, Франко "не міг зігріти до індійщини"⁴. По-друге, Драгоманов, самовідданий учений, не розумів уже тоді зародків Франкової життєвої філософії "цілого чоловіка", найширше, можливо, сформульованої у листі до А.Кримського: "Я не маю нічого проти того, щоб ви з часом зробилися спеціалістом — чи філологом, чи чим хочете, та все-таки мені здається, що спеціаліст уже не цілий чоловік, се вже машина пристосована до однієї тільки роботи"⁵. До того ж "цілий чоловік", у Франковому розумінні, — це ще й цілісний чоловік, із цілісною свідомістю, що прагне до цілісного (об'ємного) бачення світу. У творчості Франка ця особливість його принципу життя мала цікавий вияв: письменник прагнув виявити і апробувати, відтворити, "програти", кожну порцію інформації на усіх, по змозі, рівнях свідомості. До Індії (а, ширше, — до орієнталістики) це мало безпосередній стосунок. Так, дві індійські притчі — "Про сурму смерті" та "Про чотири скри-

1 Т. 48. — С. 366.

2 Листування І.Франка і М.Драгоманова. — К., 1928. — С. 150.

3 Т. 21. — С. 328.

4 Т. 21. — С. 326.

5 Т. 49. — С. 423-424.

ньки" — Франко спочатку досліджує у "Варлаамі і Йоасафі" науково (1895)¹; потім переспівує їх у "Моєму Ізмарagdі" ("Причта про смерть" і "Причта про правдиву вартість") віршами (1898) і, нарешті, переказує їх у "Староруських оповіданнях" ("Оповідання про смертну трубу і чотири скриньки") прозою (1900). Або ось інший варіант тієї-таки методи своєрідного дублювання: Франко намагається віднайти відповідники якогось мотиву у різних національних літературах, зафіксувавши свої знахідки у той чи інший спосіб. Наприклад, дослідивши мотив страждання і муки після смерті у пеклі на матеріалі "Хождєня богородиці по мукам" у праці "Із старих рукописів" (1894) у розділі "Мандрівка богородиці по пеклі", Франко зустрічає схожий мотив страждання у "Маркандєя-пурані". Письменник доходить висновку, що дана легенда "по своєму мотиву являється прототипом старого греко-слов'янського апокрифа, звісного в нашiм старiм письменствi під назвою "Хождєний богородици по мукам"². А у 1896 р. перекладає уривок з "Маркандєя-пурани" ("Цар Випацит у пеклі") українською мовою.

І в Драгоманова, і в Франка інтерес до Індії вплітався у комплекс інтересів, пов'язаних зі сферою культури та світогляду. Драгоманова, наприклад, цікавив світогляд та психологія "народної душі". Знання світогляду, релігійних доктрин того чи іншого народу, а, в першу чергу, азійських концепцій: індуїзму та буддизму як певного першоджерела (згідно з теорією Т.Бенфея) народних уявлень, було тим засобом, за допомогою якого можна, на думку Драгоманова, встановити, а як ні, то бодай засигналізувати, світогляд українців. Наскільки такі думки і прагнення передалися Франкові та були ним реалізовані, можна бачити майже у кожній Франковій розвідці, виконаній письменником з допомогою порівняльного методу, де ставилось завдання — з'ясувати форми міграцій сюжетів зі Сходу на Захід. Так, наприклад, у "Студіях на полі карпаторуського письменства, XVII-XVIII вв." Франко зазначав: "Надіюсь подати причинки не тільки до історії нашого письменства, але також — і на се головнo звернена моя увага — до історії духового розвою, вірувань, світогляду і духових течій нашого народу"⁴.

Але ставлення Франка до індійської культури було більш емоційно-інтимним, ніж у Драгоманова тому, що, по-перше, для нього література — це не лише матеріал для компаративістичних узагальнень і висновків, а й мистецтво; а, по-друге, Франко був значно обмеженішим у доступі до індологічної літе-

1 Т. 30. — С. 534-538.

2 Т. 8. — С. 105.

3 Т. 8. — С. 100-105.

4 Т. 32. — С. 371.

ратури — це стосується і текстів, і розвідок, — ніж Драгоманов. Індологічний "голод", що гостро виявився 1883 р., спонукав письменника до пошуків у цьому напрямку. У Драгоманова ця література була якщо не під рукою, то на відстані простягнутої руки. У Женеві (а пізніше у Софії) віднайти її було значно простіше, ніж у Львові.

Уперше ґрунтовну бібліографічну консультацію з індології Драгоманов дав Франкові наступного, 1884 р. Це був період, коли Франко, уже знайомий з порівняльним методом в літературознавстві, написав свою першу компаративістичну студію "Старинна романо-германська новела в устах руського народу" (1883), присвячену темі приборкання непокірної жінки. Порівнявши різні варіанти новели, письменник в душі Драгоманова спробував окреслити "психологію народів". Франко вживає термін "порівнююча етнологія"¹, зіставляє сюжет записаного ним українського варіанту новели з перським (Kiseh Khun), італійським (El Conde Lucanor), німецьким (Das Lied vom Zornbraten), данським та ін. Франко доходить висновку, що з усіх варіантів українське опрацювання цієї новели є найгуманнішим². З приводу варіантів для порівняння Франко радився з Драгомановим, який відповів: "Сама по собі вона (новела — І.П.) не дуже то варта праці, — але погнавшись за нею, ви можете пізнатись з класичними працями по казкам і новелам, працями без знаття яких не слід і пускатись що-небудь говорити про такі речі"³. У широкому списку праць для опрацювання Драгоманов на перше місце поставив "Панчатантру" у перекладі і з передмовою Бенфея: "Ваша новела, певно, пішла од буддійської сатири, в котрій ткач, одягнутий Вішну, літа до царської дочки"⁴. Далі Драгоманов вказує праці Дунлопа і Лібрехта, послідовників Т.Бенфея, Гріма, італійський Gesta Romanorum та ін. збірники казкового матеріалу⁵.

Аденти порівняльного літературознавства. Захоплення індійською літературою і у Драгоманова, і у Франка було наслідком свідомої діяльності на теренах української науки, новітнього осмислення і репрезентації в європейських масштабах власних духовних надбань України. Франко згадував: "Під впливом професора Драгоманова... я зайнявся новітнім порівняльним літературознавством і фольклором, з запалом читав твори Бенфея, Лібрехта і особливо Веселовського, Драгоманова та

1 Т. 26. — С. 271.

2 Т. 26. — С. 279.

3 Листування І.Франка і М.Драгоманова. — С. 87.

4 Там само.

5 Там само.

інших, що прокладали нові шляхи"¹. Адже після теорії запозичень Бенфея, згідно з якою Індія — джерело мало не усіх "міжнародних" казкових сюжетів, вивчення індійської літератури увійшло у коло наукових студій усіх провідних учених-філологів того часу. Нам тепер не так важливо чи бенфеївська теорія істинна чи хибна. Важливо, що вона справила вплив на науковий світ, і індійський матеріал ставав здобутком освічених людей заходу, а це, зі свого боку, вирівнювало ухил у вивченні світової старовини, представленої тоді тільки Грецією та Римом.

У сенсі індіаністики (чи радше буддології) між Драгомановим та Франком дискутувалися проблеми впливу східних (починаючи з Індії) культур на західні. Цей напрямок наукових досліджень у тій порі був вельми популярним, мав багатьох прихильників та свої позитивні риси (приміром, початки історизму).

Чи були такі дискусії вповні науковими? Що служило за аргументацію?

До певної міри дискусії про східно-західні культурні впливи мали загальний характер, велись без багатьох фактичних даних, оскільки таких даних було ще надто мало. Драгоманов сам усвідомлював і визнавав це. Так, у своїй великій розвідці "Слав'янські оповідання про народина Константина Великого" (1891) учений зазначав: "Розуміється, що походження тих казок можна буде доказати зовсім напевно аж тоді, коли вказані будуть ті варіанти, які були посередниками між великоруськими й індійськими оповіданнями"². Але апріорна (для послідовників, що не володіли фактажем) Бенфеївська схема, згідно з якою єдиним джерелом культури була Індія, а власне буддизм, його література і філософія, просто накладалася на той чи інший культурний (у нашому разі український, слов'янський) матеріал і вбачала в Індії джерела мотивів та сюжетів українських (і європейських) фольклорних текстів. У Франка такий метод чи не найкраще бачимо у розвідці "Пісня про правду і неправду" (1906), де учений зазначав: "Усі ті європейські парості, коли не одним, то другим мотивом, а головне своєю ідейною основою, показують на свою далеку, індійську, буддійську батьківщину"³.

Отож, дискусія на вказану тему не завжди була достатньо науково аргументована, висновки у ній іноді робилися на основі логічних міркувань, а не узагальнення фактів. Так, Драгоманов у своїй студії "Слов'янські оповідання про пожертвування власної дитини" (1890) шукав літературні та фольклорні паралелі у різних національних культурах, де зустрівся б буд-

1 Т. 29. — С. 32.

2 Драгоманов М.П. Славянські оповідання про народина Константина Великого // Записки НТШ. — Львів, 1906. — Т. VII. — С. 247.

3 Т. 43. — С. 352.

дійський, як вважав учений, мотив пожертвування власної дитини для бога чи святого. Поему "Бідний Генріх" та легенду про святу Туїну, де є, на перший погляд, подібні мотиви, Драгоманов залишив поза увагою: "До моєї теми печеної дитини власне це не йде, бо нема власне мотиву принесення дитини в жертву батьком"¹. Франко не погодився: "Що се тема також буддійська, я не сумніваюся: щось подібне лежить в основі "Сакунтали" Калідаси"². Нарешті Драгоманов пристав до Франкового погляду, хоча і з обмовками: "Поміримося в нашому науковому спорі трошки по маниловському. Признаймо, що й Туїна, і Генріхова дівчина однаково відскоки моєї теми, в котрих основи вже поламалися"³.

Ще яскравіше ентузіазм і запал Франка у віднесенні певних сюжетів до індійських витоків виявився у класифікації типів метаморфоз. У статті "Слов'янські варіанти однієї євангельської легенди" (1891) Драгоманов проводить паралелі між апокрифічним "Євангелієм про дитинство Ісуса", у якому Ісус-хлопчик перетворює дітей на козенят, та деякими українськими творами з подібними мотивами. Франко у рецензії "Дальші болгарські праці М. Драгоманова" (1892) поспішно припустив, що мотив перетворення людини на тварину за гріхи "в Індії становить навіть одну з основних догм браманської та буддійської метампсихози. Жаль, що д. Драгоманов тільки в одній примітці натякнув на індійські аналогії нашої легенди; їх мусить бути множество"⁴. Очевидно, що такий знавець індійської літератури і філософії, як Драгоманов, не міг не вказати індійських аналогій, якби вони були. Франко просто глибоко ще не розібрався тоді у специфіці метаморфоз та метампсихоз. Драгоманов сам вказав йому на цю помилку: "Індійські оповідання про метампсихози зовсім другого характеру, ніж апокрифічні метаморфози"⁵. Франко врахував це зауваження. Уже через три роки у статті "Дві школи в фольклористиці" (1895) висвітлюючи полеміку антропологічної (Тайлор) і міграційної (Бенфей) шкіл на прикладі розвідок журналу "Wisła", письменник зазначає, що метампсихоз "у племен арійських, крім індійських брахманців та буддистів, історично незвісний"⁶.

Буддійські вправи. Очевидно, перше знайомство І. Франка з буддизмом відбулося не пізніше 1883 р. за книгою А. Вебера

1 Листування І. Франка і М. Драгоманова. — С. 356.

2 Т. 49. — С. 292.

3 Листування І. Франка і М. Драгоманова. — С. 360.

4 Т. 28. — С. 295.

5 Листування І. Франка і М. Драгоманова. — С. 380.

6 Т. 29. — С. 421.

"Buddhismus"¹. І дуже імовірно, що першою в житті Франка ґрунтовною книгою з буддизму, опрацювання якої належить до 1890 р., була студія В.П.Васильєва "Буддизм: его догматы, история и литература" (1857). Дослідження через свою, як гадалося, несистематичність не сподобалося письменникові (він бачив тільки перший з трьох томів). Франко не знайшов у ній того, чого йому найбільше хотілося: послідовного викладу філософських буддійських доктрин та хоча б короткого огляду буддійської літератури. Саме тому так захоплено сприйняв він книгу Драгоманова "Слав'янські оповідання про народини Константина Великого" (1891). Адже вона містила таку силу індійського матеріалу, про який Франко на той час міг тільки мріяти. Драгоманов широко використовує та вправно маніпулює текстами таких індійських збірників, як: "Панчатантра", "Катгасарітсагара" Сомадеви, "Вікрамачаріта", "Сінхасанадватріншаті", "Лалітавістара", сюжетами "Бгагавата" та "Вішну" пуран, користується розгалуженою системою посилань на наукову літературу: праці Вебера, Ландау, Клоустона, Бенфея, Фера, Гарді, Ріса Девідса та ін.² Франко ж був знайомий у той період, можливо, лише з "Панчатантрою" у перекладі Бенфея, ґрунтовною передмовою до неї, а також з працями О.Веселовського, структура робіт якого мало чим тоді відрізнялася від Драгоманівських.

І все ж Франко чекав не тільки компаративних викладок; він чекав буддизму: "Ну та й втелюючи Ви індійщини. Жаль тільки, що не дали хоч коротенько систематичного огляду буддизму в обох його галузях, його догм, котрі мали рішучий вплив на формування певних творів літературних і самої класифікації тих творів"³. Реакція Драгоманова на цей закид була відповіддю спеціаліста початківцеві: "Моя праця — монографічний дослід, котрий мусить у читателів предполагати загальні знання, а надто про буддизм"⁴. Очевидно, що Драгоманов орієнтувався на західного читача, до того ж науковця, обізнаного з останнім словом науки і у галузі історії світової літератури і в методології наукових досліджень. Та Франко і сам усвідомлював брак знань: "Може, се значить, що такі роботи треба читати з більшою історико-літературною підготовкою, ніж є у мене"⁵.

Уже від 1890 р. буддизм посів важливе місце в системі наукових, художніх і релігійних зацікавлень І.Франка. В

1 Weber A. Buddhismus // Indische Streifen von Albrecht Weber. — Berlin, 1868. — Bd.1.

2 Драгоманов М.П. Слав'янські оповідання про народини Константина Великого // Записки НТШ. — Львів, 1906. — Т.VII.

3 Т. 49. — С. 272.

4 Листування І.Франка і М.Драгоманова. — К., 1928. — С. 343.

5 Т. 49. — С. 272-273.

контексті Драгоманівсько-Франківського індологічного дискурсу знаходимо кілька суджень письменника з цього приводу. Франко відзначав: "Я хоч і вважаю буддизм великим і благотворним ферментом в житті народів Востока і Заходу, то все-таки натепер він для мене хіба тільки предмет студій, але не практики"¹. Правда, що означає те "натепер": чи те, що буддійська духовна практика передбачалася в майбутньому? — можемо тільки здогадуватися.

Безсумнівним, однак, є те, що буддизм був для Драгоманова, як, імовірно, і для Франка одним із "шляхів" духовного — чи духовно-розумового — поступу поряд із християнськими (у сенсі багатоконфесійності) віросповіданнями та науковими потягами. Для Драгоманова поступ кожної окремої людини пов'язувався передусім з індивідуальною духовною свободою, свободою вибору, принаймні: "Коли церков не поділено од держави й нема громадської автономії в церковних справах, то одно осталося навіть тим, хто якусь віру має, але не хоче слухати поліцію і поліцейських попів, виписуватись в Confessionlos, — а там собі бути чи православним, чи буддистом, чи еволюціоністом"².

І Франко, і Драгоманов прилучилися до ознайомлення українського читача з буддизмом: стаття Леона Фера "Будда і буддизм", що друкувалася у Франковому перекладі в "Житі і слові", була надіслана саме Драгомановим, та ще й з приміткою, яку Франко помістив разом зі статтею. У цій примітці Драгоманов, зокрема, вказував: "Ми б хотіли дати огляди новіших дослідів науки про релігії в певній історичній системі, в якій вони розвивались", і далі: "Огляд великих релігійних систем ліпше б воно почати з Індії. Так ми і робимо на сей раз..."³.

Знання буддизму дозволяло і Франкові, і Драгоманову перетворювати окремі доктрини цього вчення у засоби для сатирично-гумористичних висловлювань чи просто афоризмів. Так, не маючи приятні до Омеляна Партицького, формального (на 1885 р.) редактора "Зорі" (де Франко помістив замітку Драгоманова до листа Тургенева), сам Драгоманов писав Франкові: "І на що Ви поспішили з ... моєю заміткою? Хай би собі одійшов Партицький в народовську "нірвану"⁴. Або, згадуючи один із випадків, спричинений українофільськими діями А.Я.Антоновича, Драгоманов жартував: "Я, як буддійський монах, або Богородиця в апокрифах, — і плачу і сміюсь при цій пригоді"⁵.

1 Т. 49. — С. 257.

2 Там само. — С. 429.

3 Там само. — С. 429-430.

4 Листування І.Франка і М.Драгоманова. — К., 1928. — С.137.

5 Там само. — С. 264.

Разом з тим, Драгоманов інколи і власне буддизм робив предметом жартів з огляду знову ж на ті метаморфози, що сталися з його доктринами протягом століть за час мандрівки зі Сходу на Захід: "Буддизм діло добре, та не треба забувати, що по теперішнім часам іноді навіть смішне, так що плачевна колись джатака про зайця-Будду тепер у Щедрина зовсім не сльози, а сміх будить"¹.

Чи мав Драгоманов симпатії до Індії? Питання потребує конкретизації. До індійської культури, до певних учень, в окремих пунктах співзвучних з його власними поглядами, безперечно. До Індії реальної, до її життєвого укладу — навряд. Європа і Азія різняться за своїми світоглядами. Драгоманов був переконаним європейцем, соціалістом, позитивістом. Поступ, цивілізація, інтернаціоналізм, — ось основні ідеали, плекані Драгомановим. В Індії хоч і проповідувалися доктрини, близькі до соціалістичних (навіть та-таки буддійська община проповідувала ідеали первісного комунізму: заперечення права власності і таке ін.), народ жив (і живе) в бруді, хворобах, злиднях та інших обставинах, далеких від ідеалів поступу та цивілізації. Драгоманов, який вочевидь не сприймав умов такого життя, не без скепсису писав до Франка: "Ви, бачу, чи не в буддизм уже обернулись. Ще дітей оддасте паскудного виду браминові, як царевич Весантара"².

Вважаємо, що навіть "Короткий нарис історії староіндійського (санскритського) письменства" (1910) Франка з'явився не без участі Драгоманова, і також в контексті їхнього індологічного дискурсу. Згадаймо, що вперше цей нарис був опублікований як своєрідна передмова до поеми "Цар і аскет" (половина матеріалу нарису присвячена пуранам, звідки взято сюжет поеми). Окрім того, Франко, що вимагав свого часу від Драгоманова точної вказівки на більш-менш задовільну працю з історії індійської літератури, одержав лише бібліографію загальних оглядів, а не систематичних викладів. Драгоманов сам не без жалю писав: "Тим часом бажання Ваші, щоб Вам дали докладний огляд індійської літератури і її інтернаціонального впливу. Такого огляду нема, а треба його собі зліпити"³. Коли ж у 1908 р. з'явився перший том фундаментальної "Geschichte der indischen Literatur" Моріса Вінтерніца, то можливість "зліплення" такого огляду (для галицької аудиторії) стала реальною.

Та й про саму поему "Цар і аскет" Драгоманов знав і, поза сумнівом, брав участь у її створенні. Франко так повідомляв у Софію про джерела поеми та творчий задум: "Я старався цю типово індійську штуку перетягти якомога на загальнолюдський

1 Там само. — С. 335.

2 Там само. — С. 429.

3 Там само.

грунт...", "я вложив ціле оповідання в уста Будди, яко полеміку проти попів-брахманців..."¹. В пуранах легенда про царя Гарішчандру оповідається звичайно не Буддою, а міфічним птахом. Тому Драгоманов і запитував: "Цікавлюся на індійську легенду. Вложити її в уста Будди трохи сміло..."². Хоча Франко і прислухався до порад старшого товариша (в "Царі і аскеті" Будда не фігурує), цей епізод цікавий для характеристики ставлення письменника до буддизму. Для нього, як і для Драгоманова, буддизм — перша інтернаціональна релігія та філософія, ідеали якої є загальнолюдськими³. Як бачимо, у свідомості Франка цього періоду усе світле, чисте, добре, людяне пов'язувалося саме із буддизмом.

Таким чином в індологічній освіті Франка Драгоманов відіграв основну, вирішальну роль. Тривале особисте спілкування письменника з таким науковим авторитетом, як Драгоманов, мало для Франка не тільки інформативне (індологічна література та її оцінка) а й, так би мовити, "терапевтичне" значення, оскільки позбавляло Франка як ученого багатьох комплексів початківця. Методологія, методика проведення досліджень, коло використаної літератури — ось основні елементи науки, володінню якими Франко завдячує саме Драгоманову.

1 Т. 49. — С. 371.

2 Листування І.Франка і М.Драгоманова. — С. 399.

3 У праці І.П.Мінаєва "Очерк важнейших памятников санскритской литературы", якою часто користувався Франко, читаємо: "Широкий гуманізм та висока ідейна моральність, що проповідуються майже на кожній сторінці буддійського канона, надають цим пам'ятникам загальнолюдського, не лише індійського значення".

ІСТОРІЯ ІНДІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ У ВИСВІТЛЕННІ ІВАНА ФРАНКА

Індійська література, величезна своїм об'ємом і безмірно важна для історії духового розвою всього людства, недавно тільки зробилася предметом систематичних дослідів європейських учених.

Іван Франко

Засади. Жодній іншій національній літературі світу Франко не надавав такого унікального значення для розвитку культури усього людства, як індійській.

Індійська література, за Франком, — це не тільки одна з "найдавніших і найбагатших скарбівень людського духу і людської цивілізації"¹, а й джерело більшості фольклорних та літературних тем, сюжетів, мотивів та жанрів. Родовід оповідання, новели та притчі учений починав із буддійських джатак²; індійську легенду вважав однією із перлин весвітньої літератури³; та загалом культуру Індії порівнював з гігантським вулканом, виверження якого забарвило атмосферу усєї планети⁴.

Зв'язки І.Франка з різними національними літературами, зокрема німецькою, польською, російською, уже були предметом наукових досліджень як в Україні, так і в діаспорі. Індійська ж література в системі творчих зацікавлень І.Франка — тема до сьогодні ще не вичерпана.

Отож, цікаво з'ясувати ступінь обізнаності І.Франка з індійською та індологічною літературою за такими параметрами: а) згадки про твори санскритського письменства чи посилання на ту чи іншу індологічну студію у наукових працях Франка; б) наявність книг в особистій бібліотеці ученого; в) художнє опрацювання матеріалу конкретного індійського тексту у поетичній творчості письменника.

Окремі питання історії індійської літератури висвітлювалися Франком у контекстах таких розвідок та статей, як "Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовний роман та його літературна історія" (1897), "Болгарські праці М.Драгоманова" (1892), "Пісня про правду і неправду" (1906), "Притча про сліпця і хромця", "Студії на полі карпаторуського письменства XVII-XVIIIв." та ін. Єдиною працею Франка, що присвячена виключно індійській літературі є його "Короткий

1 Т. 38. — С. 471.

2 Т. 46 (2). — С. 35-36.

3 Т. 48. — С. 511.

4 Т. 46 (2). — С. 33.

нарис староіндійського (санскритського) письменства" (1910) (Далі використовуватимемо скорочення КНСП — *І.П.*).

Розглянемо тематичну структуру КНСП, доповнюючи її елементами з інших праць письменника, встановимо джерела (наводячи текстуальні паралелі) КНСП та проаналізуємо увесь матеріал з точки зору сучасного стану розвитку індологічної науки. Гадаємо, що таким чином перед нами розкриється рецептивний аспект проблеми.

Специфіка вивчення індійської літератури. Тематично КНСП розпадається на кілька взаємопов'язаних частин, обсяг кожної з яких можна визначити у відсотках від загального об'єму: Вступ (13 рядків) — 4%; Веди (40 рядків) — 13%; Буддизм (40 рядків) — 13%; Епос (25 рядків) — 8%; Пурани (192 рядки) — 62%.

КНСП мав підкреслено утилітарні цілі, оскільки Франко задумував його не як самостійну працю, а як своєрідну передмову до своєї поеми "Цар і аскет". Цим пояснюється очевидна дисгармонія частин (пуранам, звідки письменник узяв сюжет для поеми, відведено найбільше місця) та "білі плями" у тексті, оскільки "нарис" далеко не повний.

Написання історії індійської літератури пов'язане, на думку Франка, з кількома важливими проблемами. Першою, вважає вчений, є проблема величезного обсягу індійського письменства та його недоступність для європейських дослідників, оскільки багато творів зберігається в рукописах, не призначених для широкого користування. Другою, на його думку, є проблема хронології: індійське письменство творилося протягом кількох тисячоліть і багатьма поколіннями, а тому процес остаточного оформлення окремого твору міг тривати століттями. І третьою є проблема авторства. У творах індійської літератури не тільки зосереджено здобутки багатьох поколінь, а й багатьох народів. Адже "власність літературна там не має ціни"¹. Звичайно, ця проблема є найцікавішою. М.Вінтерніц через 17 років після Франка у вступі до своєї "Geschichte der indischen Literatur" (1910) писав: "Для більшості творів найдавнішого періоду навіть імена авторів нам практично невідомі. Ці твори дійшли до нас як виплоди цілих родин, чи шкіл, чи чернечих громад. Іноді автором називається якийсь міфічний мудрець найдавніших часів. Коли ж, нарешті, ми доходимо до такого історичного періоду, коли можна мати справу із цілком визначеними, конкретними авторами, то виявляється, що ці останні позначаються, як правило, лише своїми "прізвищами", а з цими "прізвищами" історик індійської літератури так само важко розібратися, як, напевно, історик німецької літератури — з при-

1 Т. 46 (2). — С. 32-33.

звищами Майер, Шульце чи Мюллер, якщо вони подаються без власних імен".

Для Франка (не дослідника, а популяризатора індійської літератури) питання авторства стояло не так гостро, як для Вінтерніца, який мав обов'язок ідентифікувати тексти з їх автором. Франко не сумнівався, наприклад, в історичній реальності Калідаси, Сомадеви чи Кшемедри, не знаючи, що таких "калідас" могло бути десятки.

Принагідно зауважимо, що західний підхід до індійського письменства за схемою "автор-твір", коли історія літератури стає множиною комплексів "автор-твір", розкладених у часі і просторі, сьогодні дослідники визнають непродуктивним. Пропонується поняття "символічного авторства"². Воно суттєво відрізняється від поняття "міфічного авторства", що використовується для характеристики найдавнішого міфологічно-релігійного світогляду, та від поняття "конкретно-історичного авторства", характерного для пізніших часів. Символічне авторство протистоїть обидвом цим поняттям, оскільки традиційний індійський світогляд взагалі не робить різниці між міфологією та історією. Комплекс "символічного авторства" складається з таких елементів: а) ім'я; б) легенди навколо імені; в) множина текстів, об'єднаних певною якістю, єдиними змістовими властивостями³. Отже, символічний автор — це певна роль, яку можуть виконувати різні люди у різний час, але у певному дусі.

Проблеми періодизації. Матеріал КНСП Франка викладено у хронологічній послідовності. Періодизація індійської літератури, за Франком, має такий вигляд:

I. Часи доісторичні (XXV ст. до н.е. — V ст. до н.е.):

1. Ведійський період.
2. Післяведійський період.

II. Часи історичні (V ст. до н.е. — VII ст. н.е.):

1. Епічний період.

Виклад у КНСП завершується Пуранами. Поза увагою залишилися лірична, драматична та дидактична поезія. Межею між доісторичними та історичними часами Франко вважав виникнення буддизму (V ст. до н.е.)⁴.

Франко мав кілька варіантів періодизації історії індійської

1 Winternitz M. Geschichte der indischen Literatur. — Leipzig, 1908. — Bd.1. — S. 26.

2 Серебряный С.Д. О некоторых аспектах понятий "автор" и "авторство" в истории индийских литератур // Литература и культура Индии. — М., 1979. — С. 152.

3 Там само. — С. 170.

4 Т. 38. — С. 472.

літератури: а) Мінаєва¹; б) Вебера²; в) Шредера³; г) Ріда⁴ та д) Вінтерніца⁵.

У найранішій з праць даного ряду "Akademische Vorlesungen über indische Literaturgeschichte" (1852) А.Вебера пропонується мовний підхід до датування пам'яток індійського письменства: література давньої Індії поділяється на літературу, написану ведичним санскритом, і літературу, написану класичним санскритом. Тому відповідно виділяються: 1) період ведичної літератури; 2) період санскритської літератури⁶. Послідовники Вебера, продовжуючи використовувати мовний принцип, виділяли три періоди: ведичний, епічний та класичний, з якими співвідноситься література на епічному, ведичному та класичному санскриті.

Л.Шредер у своєму ґрунтовному курсі лекцій "Indiens Literatur und Cultur in historischer Entwicklung" (1887) запропонував п'ять періодів історії індійської літератури:

1. Період Рігведи і життя в Пенджабі (XX-XXI ст. до н.е.).
2. Період переселення до Ганги і роботи над Самхітами (XII-X ст. до н.е.).
3. Період прозових "Брахманів" (X-VIII ст. до н.е.).
4. Період ранніх "Брахманів", "Араньяків" та "Упанішад" (VIII-VI ст. до н.е.).
5. Період "Сутр" (VI-IV ст. до н.е.)⁸.

Найближчою до Франкового поділу історії індійської літератури є класифікація І.П.Мінаєва, запропонована в праці "Очерк важнейших памятников санскритской литературы" (1880). Російський учений писав: "Можна, однак, розрізнити і тепер дві епохи в історії санскритської літератури і давньоіндійської історії: найдавнішу, яка передусє появи буддизму і новітню — з року смерті Будди (534 до Р.Х.)"⁹.

Проблема періодизації історії давньоіндійської літератури досі остаточно не вирішена. Питання ускладнюється цілковитим

1 Минаев И.П. Очерк важнейших памятников санскритской литературы. — С. 122.

2 Weber A. Akademische Vorlesungen über indische Literaturgeschichte. — Berlin, 1852. — 285 S.

3 Schroeder L. Indiens Literatur und Cultur in historischer Entwicklung. — Leipzig, 1887.

4 Reed E. Hindu Literatur or ancient books of India. — Chicago. — 1891. — 410 P.

5 Winternitz M. Geschichte der indischen Literatur. — Leipzig, 1908. — Bd.1.

6 Weber A. Akademische Vorlesungen über indische Literaturgeschichte. — Berlin, 1852. — S. 5-6.

7 Эрман В.Г. Очерк истории ведийской литературы. — М., 1980. — С. 32.

8 Schroeder L. Indiens Literatur und Cultur in historischer Entwicklung. — Leipzig, 1887. — S. 291.

9 Минаев И.П. Очерк важнейших памятников санскритской литературы. — С.122.

тою відсутністю у стародавніх індійців такої галузі знання, як історіографія. Учені брахмани залишили "періодизацію", але засновану не на принципі історизму (як на Заході), а на традиції, що розрізняла: 1) літературу шруті, тобто "одкровення", святе письмо, створене божою мудрістю і переказане провидцями-ріші; 2) літературу смріті, тобто "перекази", коментарі на шруті. Іншої періодизації стародавня Індія не знала¹.

Сьогодні загальноприйнятої періодизації індійської літератури в науці немає. Найбільш поширеним є поділ на два періоди – ведичний (XV ст. до н.е. — IV ст. до н.е.) та класичний (IV ст. до н.е. — XII ст. н.е.)². Ця схема відрізняється від Франкової лише датуванням.

До найдавнішого, ведичного, періоду Франко зарахував чотири Веди: Рігведу, "неоціненну з культурного, літературного і мовного погляду"³, "Яджурведу", "якої характерною прикметою було змонополізування богочитання через брамінську касту"⁴, "Самаведу" та "Атхарваведу", що "характеризують... повстання касты вайювників і королів, а нарешті верстви свобідного мішанства"⁵.

Життя східноарійського племені у найдавнішу епоху та перехід від політеїзму до монотеїзму зображено у "Рігведі". Подібні з Франковими думки про важливість цієї пам'ятки зустрічаємо у І.П.Мінаєва. Порівняймо:

Франко:

Рігведа в своїй основній частині зробилася угольним каменем дальшого розвою індійської нації⁶.
І далі: Сей розвій пішов переважно релігійним шляхом і витворив касту брамінів, духовенства, що зробилася пануючою верствою народу⁷.

Мінаєв:

Ети собрания гимнов можна по справедливости считать краеугольным камнем всей позднейшей Индийской литературы⁸.
Собрание гимнов Ригведы для составления из них одной самхиты началось в то время, когда брахманы образовали уже одну влиятельную касту⁹.

З текстами гімнів "Рігведи" Франко був знайомий з двотомового німецького перекладу Германа Грасмана "Rig-Veda"

1 Эрман В.Г. Очерк истории ведийской литературы. — М., 1980. — С. 30.

2 Там само. — С. 30.

3 Т. 38. — С. 471.

4 Т. 38. — С. 472.

5 Т. 38. — С. 472.

6 Т. 38. — С. 472.

7 Т. 38. — С. 472.

8 Минаев И.П. Очерк важнейших памятников санскритской литературы. — С. 123.

9 Там само. — С. 126.

(1877). За цим виданням поет переклав українською кілька строф. Гімни "Рігведи" Франко вважав зразками релігійної поезії, тобто "піднесенням духу поза обсяг звичайних, буденних інтересів, поза котрими для первісного чоловіка починався обсяг божества"¹.

Створення "Рігведи" Франко датує 2000 р. до н.е.². Хоча всі вчені визнають умовність конкретної дати і відзначають, що для створення такої великої пам'ятки потрібно було щонайменше кілька століть, більшість дослідників вважає, що "Рігведа" створювалась у другій половині або в середині II тисячоліття до н.е.³.

До післяведичного періоду (перед VI ст. до н.е.) Франко зараховує тексти "Брахманів", "Араньяків" та "Упанішад".

Франко:

До передісторичного часу належить також другий, поведійський період староіндійської літератури, література так званих брахманів, араньяків і упанішадів, по-нашому сказати б, теології і філософії⁴.

Мінаєв:

Остальные части индийского священного писания озаглавлены общим именем брахмана, что можно передавать словом: богословие⁵.

Буддійська література. Друга тематична частина КНСП присвячена буддизмові. Щоб бути методично послідовним, Франко мусив би або висвітлити буддійську літературу, написану санскритом ("Лалітавістару", творчість Ашвагхоші та Ар'яшури), або ж взагалі обминути цей пласт індійського письменства. Однак письменник переказує біографію Будди, веде мову про поширення буддизму в Азії та згадує про палійський канон ("Тіпітака"). Очевидно, пояснити це можна лише симпатією Франка до буддизму.

Коротко біографію Будди письменник виклав у статті "Хто такий "Лис Микита" і відки родом" (1902). Франко писав: "В самій Індії ще на 500 літ перед Христом постав був чоловік з царського роду, що, покинувши панування, зробився пустинником, а далі вбогим жебраком і почав навчати людей милосердя, чесності і рівності та любові. Він учив, що людське життя — то тяжка проба для людської душі, то ненастанне горе; що всі земні втіхи і розкоші — то отрута для душі, бо горе тим тяжче

1 Т. 39. — С. 127.

2 Т. 33. — С. 419.

3 Елизаренкова Т.Я. "Ригведа" — великое начало индийской литературы и культуры // Ригведа. Мандалы I-IV. — М., 1989. — С.436.

4 Т. 38. — С. 472.

5 Минаев И.П. Очерк важнейших памятников санскритской литературы. — С. 123.

болить по них; що садинокий спосіб увільнити себе від болів і клопотів земного життя — се зрєктися світу, його розкошів і радощів, зрєктися батька, матері, дому, родини, маєтку і жити в побожних думках і молитвах, працюючи лише стільки, щоб їсти, а їдючи стільки, щоб жити. Сього чоловіка прозвали Буддою, т.е. просвіченим і просвітителем..."¹.

Наука Будди (у її психологічному аспекті) викладена у вірші "Поклін тобі, Буддо." У монографії "Варлаам і Йоасаф, Старохристиянський духовний роман і його літературна історія" (1897) також зачіпаються окремі психологічні аспекти буддизму. Так, сенс відрєчення від розкошей цього світу у буддизмі полягає, за словами Франка, в тому, "щоб чоловік міг зовсім свобідно і вповні безжурно посвятитися пізнаванню і сповненню святого закону"². Смерть у буддизмі, вказує письменник, "являється як найбільший ворог, найбільше зло людського роду"³. На відміну від християнства та індуїзму, де істина пізнається зі святого письма, у буддизмі, продовжує Франко, "царевич сам із себе, через просвітлення власного ума і серця доходить до пізнання правди і потім виявляє сю правду людям"⁴.

У питанні про те, наскільки глибоко письменник знав буддизм, його філософію і літературу, сьогодні мусимо позбутися усякої гіпотетичності, вставши на ґрунт реальних фактів і свідчень. Франко писав: "Про Будду і його вчення маємо коротку та багату змістом статтю Леона Фера "Будда і буддизм", перекладену мною з французького і видруковану в "Житі і слові"...⁵. У вказаній статті послідовно викладено буддійську доктрину: вчення про чотири арійські істини, концепції сансари (переродження), карми (закону причинності), майї (ілюзорності буття), анатми (заперечення існування індивідуальної душі), кальпи (періодів існування Всесвіту) та марґи (шляху, що веде до нирвани)⁶. У статті визначено різницю між Буддою і бодгісатвою. Про це Франко зазначав також у своєму "Варлаамі і Йоасафі": "Будда" значить "просвічений: той, що дійшов до цілковитої ясності; бодгісатва — той, що ще добивається тої ясності (боді)"⁷.

Загалом Франко був знайомий із широким колом буддологічної літератури, на яку часто покликався у своїх наукових працях. Приміром, книга Едмунда Гарді "Der Buddhismus nach Pali-

1 Т. 38. — С. 472.

2 Т. 30. — С. 526.

3 Т. 38. — С. 527.

4 Т. 30. — С. 523.

5 Т. 30. — С. 472.

6 Фер Л. Будда і буддизм / Пер. з франц. І.Франка // Житє і слово. — Львів, 1894. — № 1. — С.75-93.

7 Т. 30. — С. 472.

Werken" (1890) у семи розділах подає відомості про буддйський канон "Тіпітаку", про життя Будди, його науку, первісний буддйський орден, поширення буддизму в I-II століттях нашої ери і царя Ашоку. Автор порівнює буддизм з джайнізмом та християнством, відзначаючи подібність їх морального ідеалу. Такого ж типу є огляди Гакмана-Лондона "Der Buddhismus" (1905) та Едуарда Шоре "Le Bouddha et sa Legende" (1885). Багато місця (близько 70 стор.) присвячено буддизмові і в уже згаданій праці Л.Шредера "Indiens Literatur und Cultur in Historischer Entwicklung" (1887). Автор з'ясовує такі доктрини і поняття буддйської філософії, як анатман, нірвана, сансара; особливості буддйського ідеалу. Франко називає книгу Шредера в числі своєї основної лектури².

Працю В.П.Васильєва "Буддизм: его догматы, история и литература" (1857) письменник вважав "інтересною, хоч вельми хаотичною"³, а курс лекцій Ізидора Зільбернагла "Der Buddhismus nach seiner Entstehung, Fortbildung und Verbreitung" (1891) Франка цілком вдовольнив: "Можемо рекомендувати її всякому, хто бажає пізнати головні нариси історії і теології тої релігії, безмірно важної в історії релігійного розвою і необхідно потрібної для зрозуміння многих доктрин і обрядів християнських"⁴.

Про життя Будди письменник мав нагоду глибше дізнатися з книги Юліуса Дутойта "Das Leben des Buddha" (1906), у якій реконструюються події з життя Готами Шак'ямуні за палійськими текстами (головним чином за "Сутта-ніпатою"). Неодноразово звертається учений до "Лалітавістари", санскритської біографії Будди.

У КНСП, завівши мову про буддизм, Франко згадує індійського царя Ашоку, великого прихильника і покровителя буддизму, який "скликав до своєї столиці Бенареса перший буддйський собор"⁵. Про царя Ашоку Франко отримав докладні відомості з монографії Едмунда Гарді "Konig Asoca. Indiens Kultur in der Blutezeit des Buddhismus" (1902).

Ім'я царя Ашоки поет використав у двох своїх творах: "Притчі про правдиву вартість" та "Притчі про смерть"⁶. В обох текстах Ашока названий "премудрим, милосердним"⁷, і показаний у надзвичайно вигідному світлі як ідеал правителя⁷.

З усієї буддйської літератури Франко виділив дві групи

1 Hardy E. Der Buddhismus nach Pali-Werken. — Münster i W., 1890. — S. 131.

2 Т. 1. — С. 485.

3 Т. 49. — С. 257.

4 Т. 46 (2). — С. 104-105.

5 Т. 38. — С. 472.

6 Т. 2. — С. 223; 218.

7 Т. 2. — С. 223-224; 217-218

творів, що зберігають, на його думку, художню вартість: а) з боку релігійного — "катехизм" і численні промови Будди; б) з боку літературного — "джатаки", тобто 630 оповідань про різні переродження Будди і різні його пригоди в тих переродженнях"¹. "Катехизмом Будди", про який говорить Франко, переважно вважають "Дгаммападу", збірку релігійно-філософських афоризмів. В особистій бібліотеці Франка є два німецьких видання "Дгаммапади": у перекладі А.Вебера (у його "Indische Streifen" (1868)) і М.Мюллера "Das Dhammapada" (1906). Ця пам'ятка буддійської літератури стала одним із джерел збірки "Мій Ізмарагд": у розділі "Паренетікон" нарахуємо близько 20 строф, які є перекладами та адаптаціями (рівень трансформації тут різний) "Дгаммапади".

З "Джатаками", про які згадується у КНСП, Франко також був добре знайомий. Письменник відзначав: "Глаголаніє притчами винайдено було в Індії щонайменше на 500 літ перед Христом. А притчів тих... набралось в Індії величезна маса. Зовуться вони там джатаками"². Та не тільки початки притчі, але й родовід новели Франко виводив з буддійських джатак: "... під впливом буддових джатак зросла обширна література коротких оповідань, казок, байок, новел, котрі первісно завжди мали виразну тенденцію, але з часом їх битові і психологічні подробиці оброблювалися докладніше, тенденція блідла і явився новий рід літератури, незвісний старому греко-римському світові, явилась новела..."³.

І.Франко користувався трьома виданнями джатак: у французькому перекладі Леона Фера "Avadana-Gataka: 100 Legendes (Buddhiques)" (1891), російському С.Ольденбурга "Буддийские легенды. Часть 1, Bhadrakalpavadana jatakamala" (1984) та англійському (повному) Піса Девідса "Buddhist birth stories or jataka tales" (1880).

Крім "Дгаммапади" та "Джатак", Франко неодноразово покликається на "Сутта-ніпату", один із текстів буддійського канону. "Сутта-ніпату" складають 71 повчання, де описуються епізоди з життя Будди, проповіді про пересилення егоцентризму, захланності, ненависті. Із "Сутта-ніпати" письменник переклав (адаптував) дві сутри: "Dhaniya-sutta" (у Франка вона поділена на дві частини: "Мара і Будда" та "Багач і мудрець") з німецького перекладу Артура Пфунгста "Das Sutta Nipata" (1889) та "Padhana-sutta" (у Франка "Пісня про високе змагання") з німецького перекладу Ернста Віндіша "Mara und Buddha" (1895).

Як відомо, "Дгаммапада", "Сутта-ніпата" та "Джатаки" —

1 Т. 38. — С. 473.

2 Т. 46 (2). — С. 35.

3 Т. 46 (2). — С. 36.

шедеври буддійської поезії та прози¹, а, отже, Франко був добре обізнаний із найважливішими (у літературному сенсі) творами буддійського канону.

Індійський епос. Період історії індійської літератури, що настав після смерті Будди (V ст. до н.е.), Франко називає історичним, вважаючи його "часом великого розвою індійської епіки"².

Такі індійські епоси, як "Махабгарата" і "Рамаяна" учений згадує майже у кожному своєму огляді, що певним чином торкається питань розвитку чи національних особливостей епосів світу. У зв'язку з проблемою особи автора та процесу створення національних епопей Франко згадує "Махабгарату" та "Рамаяну" у таких працях, як "Тополя" Шевченка³, "Історія української літератури"⁴, "Болгарські праці М. Драгоманова"⁵, "Про Варлаама і Йоасафа та притчу про єдиного рога"⁶ та ін. В останній праці учений наводить з "Махабгарати" варіанти до аналізованої ним притчі про єдиного рога.

Широке знайомство з текстом "Махабгарати" та науковою літературою про неї дозволило Франкові оперувати матеріалом епосу у своїх наукових дослідженнях та висловлювати власні судження про поетику цього твору. Так, він на основі відомої йому індологічної літератури відкидає думку А. Гольцмана з праці "Zur Geschichte und Kritik des Mahabharata" (1892) про буддійську композицію "Махабгарати", оскільки це йде "врозріз з багатьма літературно-історичними епіграфічними свідченнями"⁸, посилаючись на студію Г. Бюлера "Contributions to the history of the Mahabharata" (1890).

Висловлюючись про композицію творів індійського епосу, учений твердив, що "Махабгарата" і "Рамаяна", "крім чисто епічного змісту, містять у собі найрізноманітнішу масу поучительного, догматичного та моралізаційного матеріалу. Та й сама епічна канва поем раз у раз переривається більшими або меншими епізодами, що самі собою творять іноді окремі поеми"⁹. Аналогічні судження висловив у своїй ґрунтовній праці "Древнеиндийский эпос: Генезис и типология" (1974) відомий індолог П. Грінцер: "Серед композиційних особливостей

1 Топоров В.Н. Дхаммапада и буддийская литература // Дхаммапада. — М., 1960. — С. 25.

2 Т. 38. — С. 473.

3 Т. 28. — С. 77.

4 Т. 40. — С. 16.

5 Т. 46 (2). — С. 32.

6 Т. 30. — С. 613.

7 Т. 30. — С. 611.

8 Т. 30. — С. 613.

9 Т. 38. — С. 473.

давньоіндійського епосу одна з найсуттєвіших та найбільш очевидних — велика кількість найрізноманітніших вставних епізодів різного змісту і обсягу, іноді якомсь пов'язаних з основною оповіддю, але часто таких, що не мають до неї жодного відношення¹.

Про час створення "Махабгарати" Франко писав, що вона "зложилася не вчасніше, як коло р. 300 по Христу"² хоча "її початки сягають безпосередньо до найдавнішої епохи"³. Сучасні дослідники за багатьма непрямими даними вважають, що письменна фіксація епопеї не могла статися раніше кін. III ст. н.е.⁴, хоча "найдавніша хронологічна межа "Махабгарати" пов'язана з культурою сірої розписної кераміки і припадає приблизно на XI-X ст. до н.е."⁵. Таким чином, думки, висловлені Франком щодо хронології давньоіндійського епосу, повністю збігаються з сучасними даними.

Як відомо, Франко здійснив спробу ознайомити українського читача з текстом епопеї, переклавши українською мовою такі епізоди з "Махабгарати", як "Ману і потопа світа" (Араньякапарва, 185-189); "Сунд і Упасунд" (Адипарва, 201-203); "Сакунтала" (Адипарва, 62-67); "Смерть Гідімба" (Адипарва, 139-142).

І.Франко мав у своєму розпорядженні тексти "Махабгарати" в англійському, німецькому, французькому, польському та російському перекладах. Найбільшим з цих видань є англійський прозовий переклад М.Датта "Mahabharata. A prose English translation of the Mahabharata" (1896), що містить перші чотири книги великого епосу. Інші видання включають лише окремі епізоди з "Махабгарати": Ф.Боппа "Ardschuna's Reise zu Indra's Himmell" (1868); А.Гофера "Indische Gedichte in deutschen Nachbildungen" (1844); П.Е.Фуко "Sakountala" (1894); А.Ланга "Nal i Damajanti" (1906); Г.Коссовича "Наль и Дамаянти" (1851), а також два німецьких переклади "Бгагавадгіти" (1870, 1897) ("Махабгарата", кн.6) — філософської поеми, що оповідає науку йоги.

У КНСП Франко залишив поза увагою значний пласт відомої йому індійської літератури, представлений такими народними книгами байок, новел та оповідань, як "Панчатантра", "Шукасапті", "Веталапанчавіншати", "Вікрамачаріта", "Сінхасанадватріншати" (усі — кінець I тис. н.е.). Спочатку письменник ознайомився з "Панчатантрою". Цей твір

1 Гринцер П.А. Древнеиндийский эпос: Генезис и типология. — С. 115.

2 Т. 38. — С. 473.

3 Т. 38. — С. 473.

4 Гринцер П.А. Древнеиндийский эпос: Генезис и типология. — С. 139.

5 Васильков Я.В. "Махабхарата" как исторический источник // Народы Азии и Африки. — М., 1982. — С. 56.

у перекладі і з передмовою Т.Бенфея¹, основоположника міграційної теорії, відіграв особливу роль у творчості Франка. Учений погоджувався з Бенфеєм (не абсолютизуючи його теорії) у тому, що більшість казкового матеріалу, що приходить зі Сходу на Захід, має своє джерело в Індії. Пізніше письменник припустив, що Індія також є посередником, оскільки багато казкових мотивів і сюжетів знайдено в Єгипті, і то у такий час, коли не можна припустити запозичення з Індії в Єгипет.

Вступ Бенфея до "Панчатантри" Франко називав "відомим", "епохальним", "знаменитим", "класичним" і загалом посилався на нього більш як у тринадцяти своїх працях близько 20 разів.

Крім видання Бенфея, Франко користувався і перекладом Л.Фрітце "Pantschatantra" (1884).

У своїй студії "Притча про сліпця і хромця" учений наводить із 5-ї книги "Панчатантри" мотив про співпрацю сліпого і горбатого, як один із варіантів досліджуваної ним притчі. Із "Панчатантри" Франко адаптував для дітей п'ять казок, що друкувалися у збірці "Коли ще звірі говорили" (1903).

Перед 1891 р. з іншими народними індійськими текстами письменник був ще не знайомий. У листі до Драгоманова читаємо: "Тепер цитуєте Ви збірник Сомадеви, чи там "Лавітавістару", чи "Sinhasanadvatrīṅṇatī", чи що-небудь таке, і кожного з боку цитати ті являються якісь случайні, вихоплені мовби нагад"³. Та Франко зацікавився цими збірниками для своєї наукової роботи, бо: "знаючи ближче становище тих діл в літературі індійській, ми зрозуміли б, для чого іменно в них є та криниця, з якої бігають пити Веселовські, Лібрехти і др."⁴. Уже через рік, працюючи у Відні над докторською дисертацією, учений ознайомився із текстами згаданих творів. Так, у монографії "Варлаам і Йоасаф" (1897) Франко висловлює думку про те, що первісно роман про Варлаама "повністю наближався до типу всіх подібних творів, що виникли в Індії під буддійським впливом і які мандрували звідтіль на Захід, як "Панчатантра", Vetalarāncavinṇatī, Sinhasanadvatrīṅṇatī, Vikramacaritam, Ṣcasaptatī і т.д."⁵.

Франко влучно характеризував композиційні принципи, за якими створені вказані твори – прийоми обрамлення та нанизуючої побудови⁶. Учений писав: "Більш або менш цікаве, але

1 *Pantschatantra: Fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen / Aus dem Sanskrit übersetzt von Th.Benfey.* — Leipzig, 1859. — Bd.1. — 611 S.

2 Т. 4. — С. 60.

3 Т. 49. — С. 273.

4 Т. 49. — С. 273.

5 Т. 30. — С. 593.

6 Гринцер П.А. Санскритская обрамленная повесть // Индийская средневековая

саме по собі досить бідне рамове оповідання, яке потім постійно включало нові оповідання, що, з свого боку, мали також вставлені оповідання, — ось схема тієї індійської композиції¹.

В особистій бібліотеці Франка зберігаються тексти: "Шу-касапаті" — у німецькому перекладі Р.Шмідта "Die Śukasaptati" (1894); "Веталапанчавіншаті" — у німецькому перекладі А.Любера "Der Vetalapangavinçati" (1875); Сінхасанадватріншаті — у французькому перекладі Л.Фера "Contes indiens: Les trente deux recits du Trone (Batris-sinhasan)" (1883).

Решта тексту КНСП повністю присвячена пуранам. Франко пояснює значення слова "пурана" (старе оповідання), називає їх характерні ознаки, коротко висвітлює зміст усіх вісімнадцяти пуран.

Ця частина КНСП несамоцільна і має прямі текстуальні запозичення з праць М.Вінтерніца та Е.Ріда. Франкова роль полягала тут у відборі тих чи інших уривків для нарису. Наприклад:

Франко:

Слово — "пурана" — "се скорочення старого вислову "puranam akhyanam", що значило "старе оповідання". Про такі оповідання згадує вже найпізніша веда — Атхарваведа. Частіше згадують про них сутри з буддійського часу².

Вінтерніц:

Das Wort "Purana" bedeutet wohl ursprünglich nichts anderes als puranam akhyanam, d.h. "alte Erzählung..." Hingegen ist möglicherweise schon an bestimmte Werke gedacht, wenn im Atharvaveda neben den vier Vedas auch "das Purana" aufgezählt wird³.

Невідомо, чи був Франко знайомий із текстами усіх характеризованих ним пуран, але з двома із них — "Маркандея-пураною" та "Бгагавата-пураною" — був обізнаний напевне.

З "Маркандея-пурани" письменник переклав уривок "Цар Випацит у пеклі" за німецьким текстом Ф.Рюккерта "Der gute König in der Holle" (1858), а за мотивами сюжету про царя Гарішчандру написав легенду "Цар і аскет" за німецьким текстом Ф.Рюккерта "Die Sage von König Nariscandra" (1859). Крім того, Франко користувався і повним текстом "Маркандея-пурани" у прозовому англійському перекладі Е.Парджітера "Markandeya-Purana" (1904), за яким робив підрядник для видання "Цар і аскет. Індійська легенда" (1910).

Уривки з "Бгагавата-пурани" містяться у виданні "Legendes morales de L'Inde" (1901), що зберігається в особистій бібліотеці Франка.

повествовательная проза. — М., 1982. — С. 4-5.

1 Т. 30. — С. 593.

2 Т. 38. — С. 474.

3 Winternitz M. Geschichte der indischen Literatur. — S. 441.

Калідаса, Сомадева, Кшемендра. Висвітленням змісту пуран КНСП завершується. Франко не згадав у ньому ще про кількох індійських санскритських письменників, з творами яких був обізнаний. Серед таких письменників — Калідаса, за словами Франка, "чільний писатель індійський". Його творчість дослідники вважають вершиною класичної санскритської поезії.

Про Калідасу, крім його поем ("Пори року", "Рід Паргу", "Народження Кумари", "Хмара-вістун") та драм ("Малаявіка і Агнімітра", "Шакунтала") нічого не відомо. За кількома непрямыми даними, як указують сучасні вчені, "час життя Калідаси визначається десь між I ст. до н.е. та VI ст. н.е."². Такої ж думки дотримувався і Франко, коли писав, що стосовно датування життя Калідаси "ми хитаємося в хронології о 100-400 літ"³. За індійською традицією, Калідаса жив у першому столітті до нашої ери⁴. У КНСП ім'я Калідаси фігурує лише принагідно, у компаративному аспекті. Франко, характеризуючи "Падма-пурану", зазначає: "При згадці про короля Бгарату поміщено оповідання про Сакунталу, відмінне від того, що міститься в "Махабгараті", а ближче до того, яке драматизував Калідаса"⁵. З "Шакунталою" Калідаси Франко ознайомився ще перед 1891 р. В листі до Драгоманова учений писав з приводу одного буддійського мотиву: "Що се тема також буддійська, я не сумніваюся: щось подібне лежить в основі "Сакунтали" Калідаси"⁶.

В особистій бібліотеці Франка є видання двох творів Калідаси: "Шакунтала" — у німецькому перекладі Е.Майера "Sakuntala. Ein indisches Schauspiel" та "Хмари-вістун" — у німецькому перекладі Б.Гірзеля "Meghaduta oder der Workenbote: Ein lyrisches Gedicht" (1846).

У наукових дослідженнях Франка знаходимо посилання і на іншого видатного письменника Індії — Сомадеву, автора "Катгасарітсагари" (XI ст.). З'ясовуючи символізм однієї буддійської притчі, учений писав: "... велетенська жінка, яка своїми руками обняла весь ліс, нагадує подібні гротескні створіння неприборканої фантазії у Сомадеви та інших пізніших письменників".

Із текстом "Катгасарітсагари" Франко знайомився за першим повним виданням Г.Брокгауза, оскільки посилатється

1 Эрман В.Г. Калидаса. — М., 1976. — С. 12.

2 Там само.

3 Т. 46 (2). — С. 32.

4 Эрман В.Г. Калидаса. — С. 12.

5 Т. 38. — С. 475.

6 Т. 49. — С. 291-292.

7 Т. 30. — С. 611.

на передмову саме до цього перекладу¹. Хоча у бібліотеці Франка знаходимо й інше видання "Катгасарітсагари" у німецькому перекладі та з передмовою Й.Гертеля під назвою "Bunte Geschichte vom Himalaja: Novellen, Schwanke und Marchen" (1903).

У Франковому "Варлаам і Йоасафі" (1897) згадується також ім'я поета Кшемендри (XI ст.), автора "Бріхаткатгаманджарі". Наводячи епізод про брахмана Джаваткарму з "Махабгарати", учений зазначав: "Кашмірський поет Кшемендра, який в кінці I ст. н.е. виготовив уривок з "Махабгарати", цього епізоду, здається, не знав"². Тут Франко покликається на працю Г.Бюлера "Contribution to the History of the Mahabharata" (1890).

В іншій своїй розвідці — "Притчі про сліпця і хромця" (1906) — письменник вказує, "що у збірці Кшемендри під заголовком "Бріхаткатаманджарі"... міститься також витяг із "Панчтантри" в такій формі, як вона читалася більше-менше в першій віці нашої ери"³. У цьому разі Франко посилається на працю першого польського індолога Л.Маньковського "Der Auszug aus dem Pancatantra in Kschemendras Brihatkathamanjari" (1892).

Наша реконструкція. Використовуючи Франкові уявлення про періодизацію індійського письменства, загальну картину історії індійської літератури, відомої ученому, можна представити таким чином:

I. Часи доісторичні (XXV ст. до н.е. — V ст. н.е.):

1. Ведичний період: "Рігведа", "Яджурведа", "Самаведа", "Атхарваведа".
2. Післяведичний період: "Брахмани", "Араньяки", "Упанішади", "Сутри".

II. Часи історичні (V ст. н.е. — XI ст. н.е.):

1. Буддизм: "Тіпітака" ("Сутта-ніпата", "Дгамма-пада", "Джатаки"), "Лалівістара".
2. Епос: "Махабгарата", "Рамаяна", "Маркандея-пурана", "Бгагавата-пурана".
3. Калідаса: "Шакунтала", "Мегадуга".
4. Народний епос: "Панчатантра", "Шукасапті", "Ветала-панчавіншаті", "Вікрамачаріта", "Сінхсанадватріншаті".
5. Сомадева: "Катгасарітсагара".
6. Кшемендра: "Бріхаткатгаманджарі".

1 Somadewa. Die Mahrchensammlung / Aus dem Sanskrit ubersetzt von H.Brockhaus. — Leipzig, 1843. — Bd.2.

2 Т. 30. — С. 613.

3 Т. 39. — С. 323.

Письменники, не згадані Франком. Із тих індійських письменників, творчість яких сьогодні широко висвітлюється в оглядах, підручниках та курсах лекцій, Франко жодного разу не згадав драматурга Бгасу (час життя невідомий); поета-лірика Бгартріхарі (VII ст.); засновника індійського класичного роману Дандіна (VII ст.), твір якого "Дашакумарачаріта" перекладав П.Ріттер; драматурга Бгавабгуті (VIII ст.), досліджуваного М.Калиновичем.

Звичайно, Франко виражав стан розвитку сучасної йому індологічної науки. Твори Бгаси, наприклад, до 1915 р. навіть не були відомими¹. А біографічні відомості про цього письменника досі залишаються таємницею.

Отож, Франко в тій чи іншій мірі був знайомий більш як із 150 індологічними джерелами — німецькою, англійською, французькою, польською, російською мовами — близько 100 їх зберігається досі в особистій бібліотеці письменника.

Характер Франкової природи та діяльності вимагав від просвітителя широкої поінформованості в усіх галузях людського знання. У коло поетових зацікавлень увійшла й індологія.

¹ Серебряков И.Д. Очерки древнеиндийской литературы. — М., 1971. — С. 117.

II. Індійський текст

РЕЦЕПЦІЯ "РІГВЕДИ"

В староіндійських книгах "Ріг-Веди"... свята рослина Сом, котрої сок упоює чоловіка, називається просто "батько гімнів".

І.Франко.

Про знайомство І.Франка з "Рігведою" та про форми рецепції цієї найдавнішої пам'ятки індійської літератури у творчості письменника досі не згадувалося у жодному з оглядів індологічних зацікавлень І.Франка. Така ситуація закономірна: власні переклади гімнів "Рігведи" (які письменник готував для деяких видань) ніколи не друкувались як щось самостійне, а згадки про "Рігведу" (хоча і численні) у наукових працях ученого легко губляться у величезному обсязі його писань.

Кількість Франкових перекладів з "Рігведи" загалом незначна: 5 уривків (14 строф). Вони друкувались у двох виданнях: у "Передмові" до книги "Вибір декламацій для руських селян і міщан" (1898) письменник помістив гімн "До Варуни" (РВ, VII, 89), а у власному перекладі статті Є.Слачича "Крайня північ — вітчизна людскости" (1910) Франко подав уривки з гімнів "До Індри" (РВ, X, 138: 3-5), "До Адгітів" (РВ; II, 27: 14), "До Ашвінів" (РВ, VII, 67: 2); "До Ушас" (РВ, VI, 76: 1-4).

Ці уривки не мають самостійного значення: вони не дають уявлення ні про гімн, з якого взяті (через свою фрагментарність), ані тим більше про "Рігведу" загалом (через свою нечисленність). Із цих причин важко робити якісь висновки про ті чи інші *принципи* перекладу гімнів, що їх дотримувався (чи не дотримувався) письменник. Питання про засади перекладу "Рігведи" складне і дотепер до кінця не з'ясоване. Повний німецький переклад "Рігведи" Германа Грасмана, яким користувався І.Франко, базувався, наприклад, (як і деякі інші сучасні йому переклади) на "алгебраїчній методі, яка полягала в тому, що автори їх в своїй інтерпретації РВ виходять із цілком абстрактних теорій і формул відповідностей"¹.

Тому Франкові переклади "Рігведи" можуть цікавити нас передусім як історико-літературний факт другої в нашому пи-

¹ Елизаренкова Т.Я. К вопросу о лингвистическом аспекте перевода "Ригведы" // История и культура древней Индии. — М., 1963. — С. 102.

² Українка Леся. Дві молитви ведійських часів // Космос Древньої України. — К., 1992. — С.105-106.

сьменстві спроби (після Лесі Українки) подати український варіант гімнів.

"Рігведа", як відомо, — це велике зібрання релігійних текстів, що включає 1028 гімнів, поділених на 10 циклів (мандал), і є одним із найдавніших зразків релігійної поезії у світовій літературі.

Релігійна поезія з юних літ цікавила І.Франка. Ще в гімназії письменник "переклав віршами цілого Юва"¹, а під кінець життя — усі 34 гомерівські гімни. У статті "Духовна й церковна поезія на Сході й на Заході" (1913) Франко гомерівські гімни, біблійні пісні та псалми ставить в один ряд разом з гімнами "Рігведи", відрізняючи їх від поезії церковної. Основна відмінність між церковною та релігійною поезією полягає, на думку письменника, в тому, що "поезія церковна далека вже від тої наївної віри, того безпосереднього виливу чуття людського перед божеством, якими визначається первісна поезія релігійна"². Для Франка релігійна поезія — це дитиняча щирість, позбавлена техніки, навмисності, розмислу. Тому в трактаті "Із секретів поетичної творчості" (1898) бачимо прихильне ставлення Франка до Платонового визначення поетичної творчості, згідно з яким поети "те, що чинять не чинять з розмислом, але якимсь природним поривом, немов маючи в собі якогось іншого духа"³. З цієї ж причини письменник негативно висловлювався про дефініцію Арістотеля, згідно з якою "поет" — це "рукодільник", "ремісник", а поезія це "артистична техніка без властивої творчості"⁴. Вихід із цього парадоксу Франко знаходить у сучасних йому дослідженнях (наприклад, Брюнофера), згідно з якими слово "поет" походить не від грецького "робити", а від кореня "пою", що зближується із старослав'янським "пою", тобто співаю. "Поет", таким чином, означає "співець" близький до гомерівського "аеда".

Власне кажучи, суперечності між Платоновим і Арістотелевим визначеннями немає. Сучасна дослідниця ведичної літератури Т.Я.Слізаренкова вказує, що давній поет-ріші спочатку молив богів про те, щоб вони дарували йому моменти просвітлення, коли в свідомості у вигляді ряду статичних картин постає істина-видіння⁵. А тоді, використовуючи набуті в екстазі досвід і знання, поет складав (за термінологією ріші — "ткав") вишу-

1 Т. 21. — С. 325.

2 Т. 39. — С. 127.

3 Т. 31. — С. 56.

4 Т. 31. — С. 57.

5 Елизаренкова Т.Я. "Ригведа" — великое начало индийской литературы и культуры // Ригведа. Мандалы I-IV. — М., 1989. — С.479.

кані гімні¹. Тому джерело гімну — в екстазі, однак сам гімн — продукт досконалої техніки, володіння якою передавалося із покоління в покоління співців.

Стає очевидним, що за судженням Франка про релігійну поезію стоїть передусім не грецький чи індійський, а єврейський, біблійний, матеріал. "Наївна віра", "безпосередній вилив чуття", що їх письменник називає серед ознак релігійної поезії, стосується передусім біблійних текстів. Нам не хотілося б, однак, пояснювати меншу увагу Франка до індійської релігійної поезії порівняно з грецькою чи єврейською лише більш поверховим знанням Франка "Рі'веди" (хоча такий аргумент зовсім не виключається). Можливо, справа зовсім не у Франковій обізнаності, а у специфіці самої "Рігведи" як зразка релігійної поезії, адже між гомерівськими гімнами і біблійними піснями та псалмами, з одного боку, та ведичними гімнами, з другого, — існує суттєва, принципова різниця, що й зумовила, на нашу думку, саме таку Франкову рецепцію цієї пам'ятки.

Специфіка "Рі'веди". У гомерівських гімнах в епічному стилі розповідаються міфи про народження і діяння богів, заснування культів і храмів. Змістом їх є переважно храмові легенди². Так, наприклад, в гімні на честь Аполона Делоського йдеться про народження Артеміди та Аполона, дітей Латони, на острові Делосі і про заснування там культу та свята на їх честь³. У біблійних псалмах та піснях власне не оповідаються історії та сюжети, а згадуються, називаються ті чи інші діла Господа, що відомі з попередніх біблійних книг, і тому будь-якому читачеві чи слухачеві, знайомому з Біблією, зрозуміло, про що йде мова у тому чи іншому псалмі. У "Рігведі" ж міфи також не оповідаються, а називаються. Як вказує Т.Я.Єлизаренкова, у них немає "дискурсивно-логічного розвитку дії при побудові сюжету"⁴. Однак різниця між біблійними та індійськими текстами полягає в тому, що псалми при послідовному знайомстві з Біблією стають зрозумілими і для стороннього читача (Біблія — єдиний текст), а про міфи "Рігведи", названі у гімнах, сторонньому читачеві дізнатися нізвідки. Тексти гімнів "Рігведи" не були орієнтовані на широку аудиторію, вони склалися "вибраними для вибраних"⁵, і мета їх — не тільки передати певну інформацію, а й "частково зашифрувати її"⁶.

1 Там само. — С. 428.

2 Радциг С.И. История древнегреческой литературы. — М., 1969. — С. 105.

3 Т. 8. — С. 202-207.

4 Елизаренкова Т.Я. "Ригведа" — великое начало индийской литературы и культуры. — С.494.

5 Там само. — С. 511.

6 Елизаренкова Т.Я. К вопросу о лингвистическом аспекте перевода "Ригведы".

Кожен твір давньої релігійної поезії звернений до якогось конкретного бога. У гомерівських гімнах — до Аполлона, Афродіти, Гермеса та ін. У Біблії — до Господа (Елохіма, Єгови, Адонаї і т.д.). У "Рігведі" — до Індри, Агні, Варуни, Ушас та ін. Однак гомерівські гімни мали на меті дати характеристику даного бога (експлікація) і тим самим повідомити тих, що моляться, про свято і підготувати їх до здійснення культу¹. Гомерівський гімн виконує й інформативну функцію, а тому повинен бути прозорим за стилем і доступним за змістом. Біблійні пісні та псалми мали на меті прославити Бога і тому були, за спостереженнями Франка, "безпосереднім виливом чуття".

Функції ж рігведівських гімнів були дещо іншими і зумовлювались їх структурою. "Середній" гімн складається переважно із двох частин: апелятивної та експлікативної, що перебувають між собою у відносинах трансформації². Апелятивна частина містить прохання адепта до певного божества. Експлікативна частина характеризує даний міфічний персонаж у вигляді його "диференціальних ознак"³.

Отже, гімни "Рігведи" відрізняються від гомерівських гімнів та біблійних псалмів саме в своїй апелятивній частині. Ведичний гімн стає основним засобом впливу на богів, цій меті підпорядковувались і зміст і форма твору, вишуканого, майстерно "з'їтаного", в умовних символах якого передавалося усе найсокровенніше в житті арія. Внаслідок цього текст гімну "Рігведи" часто має два плани: міфологічний та ритуальний. Інколи навіть важко визначити, в якому ключі слід інтерпретувати той чи інший сюжет⁴.

Крім того, автори гімнів уміло використовували багатозначність слів ведичного санскриту для створення сугестивного стилю з метою впливу на богів — мінливо-динамічного, незрозумілого, сповненого натяків, що викликали б асоціації у кількох планах одночасно⁵. Сугестивний стиль, символічна мова, еліптична манера висловлювань роблять зміст багатьох гімнів "Рігведи" неоднозначним⁶.

Відтак, для розшифрування гімнів "Рігведи" треба мати ключ до того коду, в якому написані ці тексти⁷. А тому вони не

— М., 1963. — С. 115.

1 Радциг С.И. История древнегреческой литературы. — С. 106.

2 Елизаренкова Т.Я. "Ригведа" — великое начало индийской литературы и культуры. — С. 484.

3 Там само. — С. 485.

4 Там само. — С. 512.

5 Там само. — С. 513.

6 Там само. — С. 490.

7 Елизаренкова Т.Я. К вопросу о лингвистическом аспекте перевода "Ригведы". —

відтворюються як, наприклад, гомерівські та біблійні в "антропологічному" коді. Ведичні гімни були зрозумілі лише втаємниченим. У сучасну епоху подібний статус мають хіба що постмодерні тексти, зрозумілі лише у вузьких колах, "утаємнчених".

Модерна "Ріґведа"? У примітках до власного перекладу одного гомерівського гімну І.Франко написав: "Пропускаю тут 52 рядки грецького тексту, що містить оповідання про міфічного дракона Тіфаона, сплодженого Герою з ненависті до Зевса. Це оповідання... псує... реалістичний характер гімну". Оцінювати давні релігійні тексти з точки зору конкретного художнього методу нового часу, звісно, некоректно. Та, з іншого боку, дане свідчення показує, що Франко, який у стародавніх гімнах хотів углядіти "реалістичний характер", підходив до мистецтва — чи то давнього, чи сучасного — з однаковими оцінними критеріями. Тому ми схильні зближувати (не типологічно, а у Франковому сприйнятті) тексти "Ріґведи" не з гомерівськими гімнами та біблійними псалмами, а з текстами модерними, які мають, на нашу думку, багато спільних (знову-таки не типологічних, а функціональних) характеристик. Адже і давньоіндійський поет-ріші, і модерніст однаково не націлені на опис навколишньої реальності чи життя своїх співвітчизників. Їхня творчість близька також і тим, що жоден з них не дбає (дбав) про доступність своїх текстів, орієнтуючись на вузьке коло "вибраних" читачів чи слухачів. І один, і другий бажає (бажав) "одягти" в слово, омовити відкриту йому картину іншого плану буття, свій внутрішній досвід — навіть містичний.

Відтак, у чому полягає головна особливість Франкової рецепції давньоіндійських гімнів?

Як уже зазначалося, знання ріші було візуальним, воно відкривалося поетові у вигляді ряду статичних картин. Ріші, як правило, не викладали послідовно міфологічних сюжетів, а лише згадували, називали певний сюжет чи натякали на нього. Цей момент творчого методу давньоіндійських поетів можна співвіднести з сучасною теорією інтертекстуальності, згідно з якою текст — це переплетення різних текстів, голосів, кодів. Відмінність полягає в тому, що в ролі кодів, які вирізняються в сучасних текстах небагатьма інтелектуалами, в Індії були містичні картини, власне назви тих картин, відомі небагатьом поетам-візіонерам.

У "Ріґведі" часто використовується звукопис з метою: 1) натяку на ім'я божества, якому присвячено гімн (так, в гімні "До Савітара" постійно повторюється форма дієслова *su*

("оживляти"), від якого походить ім'я Савітар); 2) подати звукову інформацію про ім'я поета; 3) підтримати основну тему. Приміром, в останньому гімні "Рігведи" — гімні єднання — повторюється склад *saṁ* (*saṁana* — "єдиний")¹. Очевидно, йдеться не про алітерації чи асонанси, а про гру значеннями та смислами на формально-семантичному рівні. Такого "формалізму" І.Франко не сприймав. Так, характеризуючи один вірш Верлена, сповнений звукопису, поет писав: "Перекладені на яку-небудь іншу мову, то значить позбавлені чисто механічної мовної мелодії, ті слова не говорять нашій фантазії ані нашому чуттю нічогісенько. Та й у французьким треба бути втаємниченим у спеціальну декадентську містику, щоб знати, що те "lo", повторюване у трьох перших рядках, значить не булькіт горілки крізь вузьку шийку пляшки, а осінню тугу" і т.д... .

І.Франко, який передусім хотів бачити у тексті те, що здатне об'єднувати людей, що може бути близьким і зрозумілим усім людям (ситуації, характери, конфлікти), нерідко підкреслював "закритий" характер окремих мистецьких груп, орієнтованих на модерну естетику, зневажливо називаючи їх (групи) "купками"², "крикливою юрбою"³, митці яких "пишуть звичайно таке, що хто його й розбере, що воно й пощо написано"⁴. Гадаємо, що гімни "Рігведи", мета яких полягала не тільки в тому, щоб передати певну інформацію, а й в тому, щоб частково зашифрувати її, не заслужили у Франка подібних негативних характеристик тільки з поваги до їх давнини.

У просвітленні божество відкривало поетам-ріші містичні картини зі сфери світу богів. А Франкові сучасники, які шукали у поезії містики (щоб відчутти власну причетність до чогось вічного і незмінного, відчутти екзистенційний смисл власного буття), наражалися на гостру критику з боку письменника. Згадаємо хоча б фразу з "Маніфесту" Молодої Музи": "не задоволює кого круг позитивного світу, так в творчості артистичній, як в мрії, вільно йому стелиться шлях навіть у метафізичні та містичні краї". Франко коментує: "То значить простими словами: вільно йому повіситися. Повна рація"⁵.

Як уже зазначалося, індійські ріші намагалися одягти в слова ті божественні видіння, які були недоступні простим смертним. І.Франко в статті "З галузі науки і літератури" (1891), означуючи основну мету "декадентів", писав: "пізнати суть най-

1 Елизаренкова Т.Я. "Ригведа" — великое начало индийской литературы и культуры. — С.520.

2 Т. 31. — С. 96.

3 Т. 31. — С. 43.

4 Т. 31. — С. 42.

5 Т. 31. — С. 42.

6 Т. 37. — С. 416.

глибших таємниць буття, висловити те, що є невимовним, — ось їхнє завдання"¹.

Візіонерство ведійських ріші було можливим завдяки надзвичайній чутливості їх психічної організації, яка вироблялася у різного роду духовних практиках. Однак подібна властивість сучасного Франкові поета викликає у нього осуд. У поетів молодшої генерації, за словами письменника, нерви "надзвичайно ніжні, чутливі і розвинуті і тому піддаються найменшим впливам. Тони стають видимими, кольори співають, звуки випромінюють запах. Старші вважають, що це зовсім не досягнення, а хвороба"².

Аналіз наведених прикладів пояснює причини незначної уваги Франка до "Рігведи" як зразка релігійної поезії: специфіка цієї пам'ятки (затемненість стилю, орієнтація на вишуканість, а не доступність та ін.), а також особливості Франкової рецепції іноавторських текстів (увага до загальнолюдських, інтегральних, та індивідуальних, диференціальних характеристик текстів) не сприяли глибшій зацікавленості письменника давньоіндійськими гімнами.

1 Т. 28. — С. 166.

2 Т. 28. — С. 164.

ДАВНЬОНДІЙСЬКИЙ ЕПОС

Принципи перекладу. Сучасні теоретики перекладу все більше схиляються до думки, що основний закон художнього перекладу зумовлюється принципом функціональних відповідностей. Йдеться про те, що, — як пише А.Федоров, — "читач перекладу... повинен одержувати від нього таке ж враження, яке міг одержати від оригіналу його читач"¹. Принцип функціональних відповідностей визнають В.Жирмунський, М.Алексеев, Е.Еткінд, В.Матезіус, Р.Якобсон. Не є він новим і для українського віршового перекладу. Так, Іван Франко неодноразово наголошував на тому, що переклад повинен справляти на читача таке ж враження, як і оригінал². Для досягнення цього письменник радив адекватно передавати не тільки думки оригіналу, а й форму — ритм, інтонацію, розмір³, стиль⁴. В окремих випадках, спеціально зазначених у передмовах⁵, Франко з тією ж метою "заміняє інколи характерні для даної мови особливості віршової будови рисами, характерними для українського віршування"⁶.

Реалізувати принцип функціональних відповідностей практично допомагало поетові добре знання мов оригіналів, з якими йому доводилось працювати. Вільно володіючи більшістю сучасних і давніх європейських мов, Франко залишив, як вказують дослідники, поправні переклади кращих творів Гомера, Овідія, Данте, Шекспіра, Гете, Пушкіна, Міцкевича, Гейне та ін. Перекладати тільки з оригіналів було одним із принципів Франка як теоретика перекладу⁷.

Разом з тим, не знаючи деяких мов (зокрема східних), або не маючи змоги в умовах Галичини дістати оригінали, Франко змушений був робити переклади за текстами-посередниками (найчастіше німецькими).

1 Федоров А.В. Основы общей и сопоставительной стилистики. — М., 1971. — С. 146.

2 Т. 35. — С. 189.

3 Т. 13. — С. 446.

4 Арват І.С. Іван Франко – теоретик перекладу. – Чернівці, 1969. – С. 35.

5 Т. 13. — С. 446.

6 Зорівчак Р. Іван Франко — теоретик перекладу // Жовтень. — К., 1976. — № 8. — С. 129.

7 Арват Ф.С. Іван Франко — теоретик перекладу. — Чернівці, 1969. — С.35.

Звичайно, перекладаючи не з оригіналів, поет цілком залежав від посередників, які не завжди були якісними. Крім того, маючи справу з посередником (і користуючись тільки ним), важко уникнути небезпеки хибного уявлення про оригінал. Такий "переклад" (власне, "онук оригіналу") не може справляти на читача враження, близького до того, яке справляє першотвір.

Так сталося і з Франковими перекладами давньоіндійського епосу. Щоб краще зрозуміти і відчувати усі аберації смислу, а також стилю оригіналів, які відбулися при цій подвійній трансформації, нагадаємо, що являє собою основна одиниця санскритського тексту — шлока.

У пошуках форми. Шлока — основний віршовий розмір давньоіндійської епіко-дидактичної літератури. Це строфа, що складається із двох 16-складових віршів, кожен з яких ділиться цезурою на два 8-складових піввірші. Для санскриту (як і для грецької та латини) характерні короткі та довгі голосні, а також короткі та довгі склади, однак шлоці, на відміну від вірша античного, не властивий чіткий порядок чергування коротких та довгих складів. Ф.Корш, аналізуючи конкретні шлоки з різних епічних текстів, нарахував 24 можливих варіанти чергування складів у межах одного лише піввірша¹. Значить, і шлока, і сукупність шлок не могли мати єдиного ритму. Оскільки у шлоці суворо встановлено лише кількість складів, а наголос у вірші епічного санскриту точно не відомий, і порядок чергування складів навряд чи міг служити основою єдиного ритму, то Ф.Корш зближує санскритське віршування із силабічним, де головну роль грає кількість складів, а наголос — другорядну².

Межі санскритських стоп залежать не тільки від наголосу, а й від смислу, оскільки початок і кінець стоп повинні збігатися з початком і кінцем слів. Очевидно, що шлоці був властивий не єдиний і строго витриманий, а "гнучкий і вільний ритм"³.

Отже, при виборі принципу перекладу індійської шлоки виникає дві можливості: або вибрати будь-який існуючий в поезії, мовою якої робиться переклад, розмір і втілювати свій варіант першотвору у довільно вибрану форму, або ж звернутись до "вільного вірша".

Перекладачі XIX ст. обирали перший шлях. Найпоширенішими формами були двоскладові розміри: ямб та хорей. Г.Кос-

1 Корш Ф.Е. Опыт ритмического объяснения древне-индийского эпико-дидактического размера sloka's // Древности восточные. — М., 1896. — Т.2. — Вып. 1. — С.133; 203; 236.

2 Там само. — С.139.

3 Там само. — С.143.

4 Темкин Э.Н. К вопросу о форме поэтического перевода эпоса древней Индии // Взаимосвязи литератур Востока и Запада. — М., 1961. — С.237.

сович, перекладаючи російською "Наля і Дамаянти", використав хорей:

Был царь Наляс, Вирасены
Сын могучий, наделенный
Вожделенными дарами.
Словно воин, колесницей
Ловко правил, и стоял он
Властелином меж царями,
Словно меж богами Индра¹.

А.Ланге у своєму польському перекладі передав шлоку 17-складовим рядком і вдався до не існуючого у першотворі римунання:

Był sobie krol, imieniem Nal, syn Wiraseny, walny w dloni
Wszech pozadanych polny cnot, foremny ciałem, znawca koni².

У російській перекладацькій практиці індійського епосу були також випадки використання билинного вірша. Ось уривок із "Сказання про Сунда і Упасунда" в перекладі Г.Коссовича:

Ты послушай со вниманьем
Эту повесть, что скажу тебе,
Быль, случившуюся в годы старые
Что скажу тебе, Партгах, как была она,
Тебе, Юдгитхирах, и братьям твоим³.

Перекладачі, ставлячи собі за мету створити художнє враження, аналогічне до враження від першотвору за допомогою 16-складового вірша або конкретного віршового розміру, досягали прямо протилежного ефекту, оскільки така форма негативно позначалася і на першотворі, і на віршах, і на мові.

Сьогодні дослідники схиляються до думки, що формою поетичного перекладу давньоіндійського епосу найдоцільніше обирати "вільний павзний вірш", ритм якого базується на інтонаційно-синтаксичній сумірності та однорідності віршів⁴. Такою формою переклав деякі уривки з "Махабгарати" Б.Смирнов. Ось два вірші із "Бгагавад-гіти":

1 Там само. — С.245.

2 Tuczynski J. Motywy indyjskie w literaturze polskiej. — Warszawa, 1981. — S. 137.

3 Темкин Э.Н. К вопросу о форме поэтического перевода эпоса древней Индии. — С. 243.

4 Там само. — С. 249.

Ты мудрую речь говоришь, а сожалеешь о тех, кому
 сожаленья не надо:
 Познавшие не скорбят ни о живых ни об ушедших,
 Ибо я был всегда, так же и ты, и эти владыки народов,
 И впредь все мы пребудем вовеки¹.

Переклади Б.Смирнова дуже точні (відтворено дух і зміст епосу, простоту та прозорість мови), у них збережений принцип двовірша, характерний для оригіналу, вони прекрасно передають художні особливості першотвору та його національний колорит. Шлоки Б.Смирнова зберігають свою епічну величність, до того ж читаються з деяким наспівом, що "відповідає традиційній манері виконання епосу в Індії"².

З усього давньоіндійського епосу І.Франко переклав чотири уривки з "Махабгарати" ("Ману і потопа світа", "Сунд і Упасунд" (2-і версії), "Смерть Гідімба", "Сакунтала") та один із "Маркандея-пурани" ("Цар Випащит у печлі").

Ці переклади були зроблені майже в один час (1895-1897 рр.), але з різних (і різної якості) джерел-посередників, тому й якість їх неоднакова.

Якщо форма Франкових перекладів, а також враження, яке вони справляють на українського читача, були наслідком переважно тих естетичних уявлень про санскритську шлоку у способи її передачі, які панували в ХІХ ст., і Франко не наважився (як це він зробив з метрикою своїх перекладів Гейне) модернізувати що-небудь у цьому напрямку, то зміст (і фактичний, ідейний, і модальний) цілком залежав від повноти відтворення змісту першотворів у текстах-посередниках.

Щоправда, треба визнати, що письменник таки вів деякі пошуки у сфері форми. Так, у першому з перекладених уривків ("Смерть Гідімба" (1875)) Франко у виборі віршового розміру пішов за формою, запропованою автором німецького варіанту Ф.Боппом, і використав восьмистопний хорей.

У 1883 р., перекладаючи другий уривок ("Сунд і Упасунд") за тим самим посередником, письменник обрав іншу, більш природну форму і переклав текст нерегулярним римованим чотири-стопним ямбом з подовженою клаузулою:

Гіранжакасіп, повідають,
 Звався цар старинний в індів краї:
 Нікумба, син його могутий,

1 Бхагавадгита. Книга о Бхишме / Пер. с санскрита Б.Л.Смирнова. — СПб, 1994. — С. 94.

2 Темкин Э.Н. К вопросу о форме поэтического перевода эпоса древней Индии. — С. 249.

Посів дайчанів край маючий³.

Такі вірші звучать для українського вуха дуже природно, легко читаються, однак подібні "переклади" уже неможливо вважати відтворенням оригіналу головним чином через повну українськість форм вислову, форм, не характерних для індійського віршування. І хоч явної українізації (окрім тону, інтонації) у Франка немає, цей варіант перекладу через близькість його вірша до "Енеїди" Котляревського все ж викликає посмішку, навіть у місцях зовсім серйозних за змістом:

Я вислухав сю вашу мову:
Най станесь вам по сьому слову,
І смерть ні з чїїх рук напасних
Не буде вам, лиш з ваших власних².

Очевидно, що у такій метриці перекладати давньоіндійський епос було неможливо, і тому письменник для усіх подальших своїх перекладів використовує розмір, який дуже часто вважався в XIX ст. аналогом санскритської шлоки — восьмистопний неримований ямб. Принципу двовірша Франко, як і його попередники, не дотримувався. Незважаючи на те, що вірші такого розміру справляли невиразне (часом неприємне) враження, будь-яких інших пошуків у галузі форми письменник уже не проводив. Однак нічого дивного у цьому немає. Адже навіть у 1930 рр. відомий український індолог П.Ріттер, перекладаючи уривки із "Махабгарати" для своєї "Антології давньоіндійської літератури" (1933), також використовував ямб:

Жив цар колись, що звався Наль
Могутній Вірасени син.
Вродливий, доброчесний був.
На конях добре знався він³.

Тому безпідставно закидати Франкові-перекладачу те, чим "хворіло" усе XIX ст.: естетичний шаблон — річ стійка і зламати її непросто. Можна лише дивуватися Франкові-поетові, який завжди вимагав чуття, новаторства та пошуку в усьому, що стосувалося передачі враження. Враховуючи час створення та якість текстів-посередників, за якими відтворювався першотвір, доцільно кожен з Франкових перекладів давньоіндійського епосу розглядати й аналізувати окремо.

Відомий теоретик перекладу В.В.Коптілов відзначав, що

3 Т. 8. — С. 571.

2 Т. 8. — С. 574.

3 Голоси Стародавньої Індії: Антологія давньоіндійської літератури. — С. 163.

"при відсутності оригіналу можна з високим ступенем вірогідності реконструювати його зміст і стиль за допомогою спільної частини кількох перекладів"¹. Керуючись цим твердженням, ми використовували як модель для уявлення про оригінал санскритського тексту "Махабгарати" два незалежні прозові переклади першотвору: російський варіант В.І.Кальянова, Я.В.Василькова та С.Л.Невельової², а також англійський варіант М.Н.Датта³. Ми вважаємо це виправданим, бо саме прозові (а не віршовані) переклади орієнтовані на відтворення усіх смислів першотвору.

Кожен із Франкових перекладів "Махабгарати", незважаючи на високий ступінь подібності їх форми, відзначається своїми індивідуальними рисами. Ці відмінності зумовлені передусім станом текстів-посередників.

"Ману і потопа світа". Першим опублікованим перекладом став уривок "Ману і потопа світа", що був надрукований 1895 р. в журналі "Житє і слово" і відкривав там цикл, (що залишився, на жаль, незавершеним), перекладів староіндійського епосу. І.Франко в роботі над цим уривком користувався німецьким виданням індійських текстів у перекладах А.Гофера⁴.

А.Гофер переклав "Повість про рибу" (185 розділ III книги "Махабгарати") чотиристопним нерегулярним, іноді римованим ямбом у формі катренів. Кожен катрен відображав одну шлоку оригіналу, був аналогом її змісту і форми. Формальний бік справи А.Гофер відтворив з німецькою пунктуальністю, реалізуючи, здавалося б, принципи еквіметричності та еквілінеарності. На 58 тридцятидвох складових шлок першотвору у Гофера припадає 58 тридцятидвох складових катренів. Разом з тим, така довільно вибрана форма не справляла враження епічної оповіді, вражала монотонністю важкого вірша. Таке враження підсилювалось фактичними і модальними абераціями смислу першотвору, якими сповнений варіант А.Гофера.

Так, в оригіналі вічно молодий мудрець Маркандея розповідає старшому з Пандавів, цареві Юдгіштгірі, поряд з іншими історіями і повість про рибу. Йдеться тут про життя Ману

1 Коптілов В.В. Першотвір і переклад. Роздуми і спостереження. — К., 1972. — С. 112.

2 Махабхарата. Адипарва. Книга первая / Пер. с санскрита В.И.Кальянова. — М.-Л., 1950., Махабхарата. Книга третья. Лесная (Араньяка-парва) / Пер. с санскрита Я.В.Василькова, С.Л.Невелевой. — М., 1987.

3 Mahabharata: A prose English translation of the Mahabharata / Translated by M.N.-Dutt. — Calcutta, 1895. — Vol.1., Mahabharata: A prose English translation of the Mahabharata / Translated by M.N.Dutt. — Calcutta, 1896. — Vol.3.

4 Indische Gedichte / in deutschen Nachbildungen von A.Hoefler. — Leipzig, 1844. — Teil 1.

Вівасвана, сьомого (із 14) патріарха Землі, а також про потоп, що очищає світи в кінці кожної кальпи (світового періоду). Тому в тексті "Повісті" Маркандея часто звертається до Юдгіштгіри з такими характерними для індійського епосу епітетами, як-от: "О царю — тигре поміж людьми", "о володарю землі", "покорителю ворожих міст", "бику серед мужів", "нащадку Куру" та ін. Усе це створює епічний тон, враження розповіді (через орієнтацію на адресата), а також національний колорит пам'ятки. Даний уривок у перекладі А.Гофера починається так, ніби він є самостійним твором: з нього зовсім незрозуміло, кому належить оповідь (хто суб'єкт нарації), і чи взагалі комусь належить. Характерно, що окремі епічні формули-звертання "Махабхарати", хоча й із деякими спотвореннями, все ж збережено у німецькому тексті. Так, фраза оригіналу "о нищителю ворогів" ("O chastiser of foes"¹, "о губитель врагов"²) передається у Гофера як "doch hore, du Feindschaarenleid"³. Аналогічно відтворені формули: "о кращий серед Бхаратів" ("O best of the Bharata gase"⁴; "о праведнейший из Бхаратов"⁵) — "du Bharatidenhort"⁶; "о нащадку Куру" (O descendant of Kuru"⁷, "о потомок Куру"⁸) — "du Kuruspros"⁹. Без попередньої оповіді (тобто без двох попередніх віршів, де сказано, хто кому розповідає повість про рибу) такі формули-звертання дезінформують, заплутують читача, оскільки передбачають адресата, який у Гофера практично відсутній.

Поряд із цим ряд формул оригіналу передано у тексті Гофера зовсім хибно, оскільки віднесено їх не до неіснуючого у Гофера адресата оповіді — царя Юдгіштгіри, — а до риби, або Ману в ролі їхніх епітетів. Так, в оригіналі є такий вірш: "Вислухавши слова риби, Ману, син Вівасвана, пройнявся жалем до неї, і вийняв її, сповнену місячного сьйва, з води своїми власними руками і опустил у глиняний глечик". ("Having heard these words of the fish, the Vivasvata Manu was filled with pity and took out the fish, from the water, with his own hands. The fish which has a body *as bright as the rays of the moon*, after being taken out of the water, was again put back in an earthen water vessel"¹⁰).

1 Mahabharata. — Vol.3. — P. 379.

2 Махабхарата. Книга третья. Лесная (Араньяка-парва) / Пер. с санскрита Я.В.Василькова, С.Л.Невелевой. — М., 1987. — С. 379.

3 Indische Gedichte. — S. 35.

4 Mahabharata. — Vol.3. — S. 274.

5 Махабхарата. Книга третья. Лесная (Араньяка-парва) — С. 380.

6 Indische Gedichte. — Teil 1. — S. 141.

7 Mahabharata. — Vol.3. — P. 274.

8 Махабхарата. Книга третья. Лесная (Араньяка-парва). — С. 380.

9 Indische Gedichte. — Teil 1. — S. 40.

10 Mahabharata: — Vol.3. — P. 273.

А.Гофер місячне сяйво від тіла риби приписує глиняному глечуку:

Und bringt an des Wassers Band
 Und Manu, des Vivasvan Sohn,
 Thut ihn in ein Gefas sodann,
 Das glanzte wie des *Mondes Strahl*¹.

Крім того, що епічних формул, які, поряд з іншими художніми засобами, створюють національний колорит оригіналу, у перекладі А.Гофера вдвічі менше, ніж у першотворі, вони, як бачимо, у деяких випадках ще й неправильно перекладені.

Звичайно, від Франкового перекладу, здійсненого за таким посередником, важко чекати краси, витонченості оригіналу та семантичної повноти і вірності його відтворення: адже усі помилки тексту-посередника перенесено до Франкової версії першотвору, а у деяких випадках ще більше поглиблено суб'єктивним відтворенням тексту. Ось кілька прикладів того, як викривлення, що йдуть через текст-посередник, сприймаються "перекладачем перекладу" як відтворення оригіналу і після деякої інтерпретації ще більше поглиблюються.

В оригіналі є такий вірш: "Хоча риба була величезного розміру, для Ману було неважко нести її, а дотик і запах її були йому приємними". ("Notwithstanding its huge size Manu easily carried it and its touch and smell were also pleasant to him"². "И хотя рыба была огромна, эта ноша была желанной для сердца Ману, прикосновение к рыбе и ее запах были ему приятны"³).

У німецькому перекладі Гофера уже немає тієї прозорості смислу і стилю, якими відзначається першотвір:

Der Fisch ward gros ohne Masen,
 Da Manu ihn zum Meer gefuhrt,
 Doch war nach Wunsch er zu fassen,
 Und duftete, ward er beruhrt⁴.

Читачеві зовсім не зрозуміло, чому Ману, коли випустив рибу у воду, знову хотів уіймати її ("Doch war nach Wunsch er zu fassen")? З тексту Гофера постає картина якоїсь чарівної риби, дотик до якої викликає запахи. Усі ці спотворення спричинили затемнення смислу у Франковому тексті:

Безмірно вже великая була, як в морі бовтнулась,

1 Indische Gedichte. — Teil 1. — S. 33.

2 Mahabharata: — Vol.3. — P. 273.

3 Махабхарата. Книга третья. Лесная (Араньяка-парва). — С. 379.

4 Indische Gedichte. — Teil 1. — S. 36.

Та йшла до рук покутника і пахла як діткнувсь її¹.

В оригіналі читаємо: "Коли Ману випустив рибу в океан, вона, *посміхаючись*, сказала йому такі слова" ("When that fish was thrown into the sea by Manu, it *smilingly* spoke these to Manu²; "Когда Ману выпустил рыбу в океан, она, *улыбаясь*, сказала ему..."³).

У Гофера читаємо:

Und Manu ließ den Fisch alldort,
Doch als zu gehn gedachte er,
Ergriff der Fisch nochmals das Wort,
Und sprach — *es war als lachte er*⁴.

З цього останнього вірша читач може зробити висновок, що оскільки риба "ніби сміється", пропонуючи Ману своє покровительство, то від цієї риби можна чекати прикрої несподіванки, треба Ману бути обачнішим. Насправді ж риба просто лагідно *посміхалася*, промовляючи свої слова. Так у Гофера бажання зберегти усі смисли першотвору веде до викривлення модального смислу оригіналу. Франко дотримався тексту Гофера:

А Ману, як пустив її, хтїв зараз геть їти собі,
Та риба знов промовила — і був мов сміх в її словах⁵.

В одній із шлок повісті про рибу зображена велична картина неприборканої природної стихії в час всесвітнього потопу, коли корабель із Ману та сімома мудрецями-ріші носило на хвилях світового океану: "Вихор кидав судно в океані з боку на бік, як *п'яну повію*, о нищителю ворожих міст". ("Tossed by the tempest on the great ocean, the vessel reeled about *like a drunken harlot*⁶; "Мощным вихрем швыряло лодку в океане, бросая из стороны в сторону, как не твердо стоящую на ногах *пьяную жещицину*, о разрушитель вражеских городов"⁷).

У Франка цей образ-порівняння через переклад Гофера, у якому "п'яна жінка" (повія) замінюється на "стару бабу, важку від вина" ("Ungeffahr wie ein Weib so bebt und wantt vom Weine

1 Т. 8. — С. 70.

2 Mahabharata. — Vol.3. — P. 273.

3 Махабхарата. Книга третья. Лесная (Араньяка-парва). — С. 379.

4 Indische Gedichte. — Teil 1. — S. 36.

5 Т. 8. — С. 70.

6 Mahabharata. — Vol.3. — P. 273.

7 Махабхарата. Книга третья. Лесная (Араньяка-парва). — С.380.

schwer¹), зовсім втрачає свою велич через порівняння неприборканої стихії зі "старенькою бабусею":

І в диких підскоках судно хиталося, металося,
Немов бабуся шпортаєсь, заточуєсь п'яньенькая².

Як зазначає теоретик перекладу О.Дейч, "кожен перекладач неодмінно впливає на твір, який перекладає, тому що він вкладає в переклад своє сприйняття цього твору"³. У зв'язку з цим постає питання про особливості Франкової рецепції уривка про Ману, іншими словами, цікаво усвідомити, в якому кодї письменник сприймав і відтворював цей давньоіндійський текст.

Орієнтація Франка на адресата може стати для нас ключем для розкриття Франкового коду.

Як ми уже зазначали, повість про рибу розповідає Маркандея цареві Юдгіштгірі. Гофер випустив цей момент у своєму перекладі, однак формули-звертання оповідача до адресата частково зберіг. Франко ці формули звертання взагалі обминув, однак той *концепт* звертання, тобто те, що повість про рибу все ж кимсь комусь оповідається, у Франка зберігся. Повість про рибу у Франка розповідається експліцитному читачеві. Це видно з таких прикладів:

Та *слухайте, що сталося!* Час плив, а риба все росла,⁴

або:

Та напереді голови — *таке чи чули диво ви?*
— Ся риба — *хто б се збагнуть міг!* — великий, довгий мала ріг⁵.

Подібні формули характерні, звичайно, не для індійського епосу, а для Франкової риторики, у якій написані такі шедеври, як "Лис Микита", "Коваль Бассім", "Абу-Касимові капці". Однак вони тому і шедеври, що повністю пройняті Франковим духом, Франковим світоглядом. Форма їх вибрана у відповідності до змісту, іншими словами, у них риторика відображає ідеологію. У повісті ж про рибу Франко, передаючи особливості індійського тексту, запрограмував себе наперед обраною формою та настановою на точне відтворення змісту, не завжди зрозумілого з тексту-посередника. Тому Франків переклад і набув такого ви-

1 Indische Gedichte. — Teil I. — S. 39.

2 Т. 8. — С. 71.

3 Дейч А. Переводчик — художник, критик, комментатор // Актуальные проблемы теории художественного перевода: В 2 т. — М., 1967. — Т.1. — С.66.

4 Т. 8. — С. 70.

5 Т. 8. — С. 71.

гляду. Та формули-звертання, що так незвично трансформувалися в тексті Франкового перекладу, свідчать про те, що письменник все ж мислить по-іншому.

Разом з тим, можна думати, що Франко взагалі не орієнтувався на відтворення інонаціонального тексту в риторичі, відмінній від своєї власної. Якби поет спробував дати нам, наприклад, "Абу-Касимові капці" в арабській риторичі, то з цього б вийшло таке саме насильство Франка над собою, яке ми маємо у перекладах давньоіндійського епосу.

"Сунд і Упасунд". Після "Ману і потопа світа" в "Житі і слові" з'явився уривок "Сунд і Упасунд". Він був перекладений за німецькомовним текстом Ф.Боппа "Ardschuna's Reise zu Indra's Himmel" (1868). Перекладач для свого варіанту першотвору обрав 8-складовий нерегулярний хорей і чітко дотримувався принципу еквілінеарності, хоча й поділу тексту на шлоки (двовірші) не зробив. На відміну від перекладу Гофера, переклад Ф.Боппа набагато точніший у відтворенні смислів оригіналу, хоча, як і всі переклади такого гатунку, відзначається важким віршем. В оповіданні "Гірчичне зерно" (1903) Франко відтворив нам враження старого Лімбаха (а також свої власні) від цих Боппових перекладів. Лімбах, прочитавши текст, з обуренням виголосив: "Хочеться вам псувати смак і жолудок такою мерзотою!... Се не поезія, не вірші, а яесь дрюччя, пов'язане по парі". Далі Франко продовжує: "Я сказав, що на віршову форму не треба вважати: се ж віршував граматик, не поет, треба брати саму річ". Це поетове свідчення спонукає нас, з одного боку, ще раз задуматися, чому Франко (адже ж поет, а не граматик, як Бопп) не уник того, щоб вірші його перекладу не сприймалися як "дрюччя, пов'язане по парі", а, з іншого, це свідчення проливає світло на те, *що саме* приваблювало Франка у тих давньоіндійських сюжетах. Його цікавила "сама річ", тобто не художній, не мистецький бік справи, а, так би мовити, етнографічний. Франкові примітки до текстів перекладів підтверджують цю думку. Так, після "Царя Випацита у пеклі" письменник зазначає, що ця легенда "по своєму мотиву являється прототипом старого греко-слов'янського апокрифа, звісного в нашій старій письменстві під назвою "Хождение богородицы по мукам"¹. Уривок про Ману як один з індійських міфів про всесвітній потоп, нагадує близькосхідний варіант того ж сюжету (історію про Ноя). Уривок "Сунд і Упасунд" міг зацікавити Франка, як один із варіантів міфа про близьноків, до речі, втіленого письменником у романі "Лель і Полель".

Особливості Франкової рецепції світового (зокрема,

1 Т. 20. — С. 326.

2 Т. 8. — С. 106.

індійського) культурного матеріалу стають очевидними: письменникові хочеться в усьому віднайти *характерне, типове* (навіть архетипне), *загальнолюдське*, властиве усім націям і народам, те, що пов'язує всіх людей в одну нерозривну культурну спільність. Так, у своїй розвідці "Притча про сліпця і хромця" (1906) вчений, простеживши літературну історію притчі про співпрацю сліпого і горбатого, відзначаючи варіанти її в "Царевичі і дєрвіші", у збірках "Тисяча і одна ніч", "Gesta Romanorum", індійській "Панчатантрі" та інших джерелах, зазначає, що наявність такої кількості варіантів одного сюжету нагадує людям, що "вони культурно, духовно, своїми найкращими віруваннями і найвищими ідеями не менше близько посвячені, як і вузлами раси й фізичної будови"¹. Так Франко шукав культурні архетипи людства.

Переклади Ф.Боппа мають ту добру прикмету, що є результатом праці санскритолога найвищого класу, і тому (як показує порівняльний аналіз) вільні від фактичних помилок. Через це у Франковому варіанті першотвору збережено практично всі власні імена та назви істот і реалій оригіналу: Гаранякасіп, Нікумба, Сунд, Упасунд, гора Віндія, боги Брахма, Індра, Вішну, Агні, Ваюс, Яма; ріші, шідти, гандгарви, якші, апсари та ін. Намагався Франко відтворити і художні образи, які творять естетичну вартість першотвору. Ось кілька з них.

В оригіналі є епізод, як двічінароджені брахмани проклинали асурів за їх руйнівні дії, а прокляття не мали на асурів впливу, "ніби це були стріли, пущені в каміння" ("like arrows shot at stones"; "словно это были стрелы, пущенные в камни"). У Боппа: "Als die Fluche nicht eindringen, Pfeilen gleich gegen Felsenwand"². У Франка: "Уздівши, що відскакують прокляття, мов стріла від скал"³.

У "Махабхараті", коли Сунд і Упасунд, посварившись між собою за Тіллотаму, повбивали один одного і попадали на землю, то "тіла їх були залиті кров'ю, ніби це були два сонця, що упали з неба: ("they looked like two suns loosened from the sky"⁴; "словно это были два солнца упавшие с неба"). У Боппа: "...wie zwei Sonnen, die vom Himmel gefallen sind"⁵. У Франка цей образ відтворено так:

1 Т. 35. — С. 332.

2 Mahabharata. — Vol. I. — P. 285.

3 Махабхарата. Адипарва. Книга первая. — С. 528-529.

4 Ardschuna's Reis zu Indra's Himmel, nebst anderen Episoden des Maha-Bharata / Aus dem Sanskrit ubersetzt von F. Bopp. — Berlin, 1868. — S. 41.

5 Т. 8. — С. 75.

6 Mahabharata. — Vol. I. — P. 287.

7 Махабхарата. Адипарва. Книга первая. — С. 533.

8 Ardschuna's Reis zu Indra's Himmel. — S. 45.

Брат брата, люто вдаривши, оба попадали страшні,
Криваві, мов два сонця, що із неба враз попадали¹.

Однак, навіть коли "тіло образу" відтворено точно, сам образ все ж не справляє такого враження, яке б він мав справляти в епічному тексті. Адже для цього необхідна інтонація, котра в перекладі, через у довільно вибраний віршовий розмір інтонація уже позбавлена необхідної свободи і варіативності, повністю підпорядковуючись ритмові розміру. До того ж Франко припустився кількох помилок, яких немає у посереднику. Так, асурів, Сунда, Упасунда, а також їх батьків (а асури — це демони, супротивники богів) Франко називає царями:

Раз жив собі могучий цар, Гараньякасіпом він звався.
Нікумбга звався син його, народу дайтья сильний пан².

Це тим більше дивно, бо текст Франкового перекладу ущерть виповнений назвами всіляких богів і демонів.

Є у Франка деякі неточності і у примітках, зроблених самостійно (у Боппа вони відсутні). Так, до слів "шідді і ріші" письменник пише пояснення: "духи, нижчі від богів"³. Однак, "ріші" — це зовсім не "духи". Навпаки, це людські істоти — мудреці, поети та провидці, серед яких були: Готама, Бгарадваджа, Вішвамित्रа, Джамад-агні, Васіштга, Кашьяпа, Атрі⁴.

"Смерть Гідімба". За текстом Ф.Боппа "Ardschuna's Reise zu Indra's Himmel" І.Франко здійснив і свій ранній, за життя не публікований, переклад "Смерть Гідімба" (1875). Санскритську шлоку поет намагався відтворити 8-стопним нерегулярним римованим хореем. Цей юнацький твір письменника значно відрізняється від інших його перекладів давньоіндійського епосу і своєю мовою (частим вживанням галицизмів), і характером трансформації тексту-посередника. Стараючись загалом вірно дотримуватись тексту Ф.Боппа, Франко все ж вніс у свій переклад деякі зміни смислу, які позначились передусім на національному колориті санскритської пам'ятки.

Відомий теоретик перекладу А.В.Федоров відзначає, що національне забарвлення — це цілком конкретна особливість літературного твору, яка відбивається 1) в образах, що найбільш безпосередньо відображають матеріальне оточення і соціальні

1 Т. 8. — С. 79.

2 Т. 8. — С. 73.

3 Т. 8. — С. 76.

4 Knappert J. Indian mythology. — London, 1991. — P. 209.

умови життя народу; 2) на насиченості ідіоматикою¹. Інші дослідники, конкретизуючи поняття "ідіоматика", зараховують сюди увесь спектр мовних засобів оригіналу: специфічні порівняння, метафори, характерні епітети².

Поряд з ізоморфним відтворенням "тіла" образу (як, наприклад, у таких рядках: "він сім гонів проволік го, як лев оленя слабого"³; "мов дві скали в блиску сонця"⁴; "тіло велета він порвав, наче чорну густу хмару"⁵; "і льву-мужу вони разом голосну оддали славу"⁶), Франко іноді припускається українізації як на рівні риторики, так і на рівні структури художнього образу. Наприклад, в оригіналі після того, як Кунті, мати п'яти Пандавів, змагаючи від спраги, просила пити, "серце Бгіми з любові до матері сповнилося жалем" ("Bhimasena's heart was wemed with compassion from the affection (he bore) for his mather"). У Боппа: "Als die Klage gehort Bhimas, seiner Mutter, der Zartliche; Presste Mitleid das Herz diesem"⁸. У Франка це місце виконано в українській образній системі:

Тая мова Фімі в серце, наче тяжкий камінь впала⁹.

В оригіналі, коли ракшас-людодід застав свою сестру разом з Бгімасеною, то: "Він побачив Гідімбу в людській подобі, з головою прикрашеною гірляндами із квітів, з обличчям, що скидалося на місяць уповні, з гарним носом та бровами, з прекрасними очима та кучерями" ("He saw Hidimba is human form, he head decked with garlands of flowers and her fase like the full moon; Her eyebrows, nose, eyes and ringlets were all of the handsomest description..."¹⁰, "видя ее в человеческом облике, с головою, увенчанной гиляндами из цветов, с лицом, подобным полной луне, с красивым носом и бровями, с прекрасными глазами и локонами"¹¹).

У Боппа цей фрагмент відтворено майже дослівно:

1 Федоров А.В. Основы общей теории перевода: Лингвистический очерк. — М., 1968. — С. 351.

2 Микулина Л. Национально-культурная специфика и перевод // Мастерство перевода. — М., 1981. — Сб. XII, 1979. — С. 79.

3 Т. 8. — С. 97.

4 Т. 8. — С. 98.

5 Т. 8. — С. 98.

6 Т. 8. — С. 99.

7 Mahabharata. — Vol. 1. P. 217.

8 Ardschuna's Reis zu Indra's Himmel. — S. 16.

9 Т. 8. — С. 91.

10 Mahabharata. — Vol.1. — P. 219.

11 Махабхарата. Адипарва. Книга первая. — С. 396.

Als in Menschengestalt schaute seine Schwester Hidimbas dann,
Voll Blumenkranze ihr Haupthaar, gleich dem Vollmond ihr Angesicht
Schon die Brauen und Nas', Augen, die Nagel reizend, zart die Haut¹.

Франко у своєму перекладі образи оригіналу міняє на свої власні:

А коли сестру Гідимбу вздрів у людській там поставі
Уквітчану, з блиском в оці, *мов блиск сонця в легкій хмарі*,
Чорноброву, чорнооку і принадну, *мов цвіт в май*².

В іншому місці оригіналу Бгіма, звертаючись до Гідімби, називає її такими типово індійськими епітетами, як: "прекрасностегна" ("of fair hips"³; "прекраснобедрая"⁴); "тонка в талії" ("of slender waist"⁵; "о тонкая в талии"⁶). Ф.Бопп намагався бути близьким до оригіналу, відтворюючи епітети: "o Starkhufft'ge"; "schlanke Magd"⁸. І.Франко знехтував національним колоритом пам'ятки, передавши дані форми вислову нейтральними словами: "сильна"⁹; "пишна діво"¹⁰.

"**Сакунтала**". Якщо в попередніх своїх перекладах з "Махабгарати" І.Франко намагався бути близьким по тексту, з яким працював, а переважна більшість неточностей смислу була наслідком відповідного стану тексту-посередника, то у перекладі уривка про Шакунталу — "Сакунтала" (1897) — відчутна схильність до підкреслено вільного відтворення тексту. Адже Франкова "Сакунтала" містить у собі, окрім фрагментів з "Махабгарати", ще й фрагменти з "Шакунтали" Калідаси. Як покаже дослідження, письменник користувався 1) вільним (і дуже розширеним) французьким прозовим перекладом (власне адаптацією) П.Е.Фуко, що міститься у виданні: Vyasa. "Sakountala" (1893); 2) дослівним англійським перекладом М.Н.Датта, що є у виданні: "Mahabharata. A prose English translation of the Mahabharata" (1895); а також 3) повним віршованим німецьким перекладом "Шакунтали" Калідаси, виконаним Е.Маєром: Kalidasa. "Sakuntala. Ein indisches Schauspiel"

1 Ardschuna's Reis zu Indra's Himmel. — S. 22.

2 Т. 8. — С. 95.

3 Mahabharata. — Vol. I. — P. 219.

4 Махабхарата. Адипарва. Книга первая. — С. 396.

5 Mahabharata. — Vol. I. — P. 219.

6 Махабхарата. Адипарва. Книга первая. — С. 396.

7 Ardschuna's Reis zu Indra's Himmel. — S. 21.

8 Там само. — S. 27.

9 Т. 8. — С. 95.

10 Т. 8. — С. 95.

(1893). Уже той факт, що Франко, маючи повний прозовий переклад "Махабгарати", надав перевагу вільному французькому посереднику, свідчить про орієнтацію письменника саме на вільний переклад.

Уривок, що його переклав Франко займає, в "Махабгараті" 6 розділів (68-73) I книги. Фабула його зводиться до таких основних вузлів: 1) розповідь про праведність царя Бгарати (розділ 68); 2) полювання Духшанти в лісі (розділ 69); 3) візит Духшанти до саїтницької пустині (розділ 70); 4) зустріч Духшантри з Шакунталою (розділ 71); 5) розповідь Шакунтали про власне народження від апсари Менаки та ріші Вішвамїтри (розділ 72); 6) шлюбна пропозиція Духшантри Шакунталі за обрядом гандгарвів, небесних музик (розділ 73).

У Франка композиція інша — письменник дотримувався версії, запропонованої П.Е.Фуко: Пролог (історія народження Шакунтали); 1 розділ: історія царя Душманти; полювання в лісі; нарікання Мадхави (епізод із "Шакунтали" Калідаси); цар Душманта в пустині саїтника Канви, зустріч з Сакунталою; Душманта пропонує Сакунталі шлюб.

Основна різниця між фабулами полягає в тому, що історія народження Сакунтали у Франка винесена у "Пролог", введено також епізод про царського слугу Мадхаву.

П.Е.Фуко доповнював, коментував першотвір, по-своєму інтерпретував, внаслідок чого текст його переробки став у чотири рази довший від оригіналу, а Франко старанно йшов за французьким посередником. Так, в оригіналі сказано, що апсара Менака прийшла спокушувати мудреця Вішвамїтру. Далі іде такий вірш: "Привітавши його, вона почала вигравати поблизу нього, а Марута зірвав з неї одяг, що білизною своєю скидався на місяць" ("Having saluted the Rishi, she then began to sport near him. At this very time Maruta robbed her of the cloth, which was as white as the moon"¹); "приветствовав его стала затем играть вблизи отшельника, а Марута сорвал с нее одежду, подобную луне²). Цей один-єдиний вірш про ігри Менаки перед мудрецем Вішвамїтрою Фуко³ розширює і передає на півтора сторінках прозового тексту³, а Франко детально відтворює французький посередник у своєму "перекладі":

Та ось нараз із близького ліска вказалась Менака
І зараз стала виводить танок, яким не раз жильців
Небесних чарувала. Мов пустий метелик, ховзалась
По тій мураві, мліючи від пристрасті, то треплючись

1 Mahabharata. — Vol.1. — P. 104.

2 Махабхарата. Адипарва. Книга первая. — С. 200.

3 Vyasa Koumara. Sakountala / Traduction libre de P.E.Foucaux. — Paris, 1849. — P. 37-38.

Так живо й шпарко, що тряслись на шиї в неї й на руках
Браслети й перли, бряжчачи, мов пташечки цвірінкають.
Даремна праця! Не змигнув самотник оком ані раз,
Уперши в одну точку зір. Пора була помічникам
До діла взятись, і вони зробили все, не гаючись.
Легенький вітерець подув, тихесенько підняв зефір
Біленьку складку туніки і дві колумни відслонив,
Мов пні банану круглії, що тіло гарнєє держать¹.

Франко включив до свого перекладу "Сакунтали" уривок про царського слугу Мадхаву. Його немає в "Махабгараті", зате є в "Шакунталі" Калідаси.

Найімовірніше, що уривок про Шакунталу у Франка не завершений, оскільки складається тільки з "Прологу" (1/2 загального обсягу) та 1 розділу (1/2 обсягу). Очевидно, що письменник передбачав продовження сюжету про історію народження від Шакунтали царевича Бгарати. Однак цим намірам не судилося здійснитись.

Незважаючи на те, що частину тексту "Сакунтали" письменник відтворював (і досить точно) за англійським посередником М.Н.Датта, загалом цей текст ми не можемо вважати перекладом з "Махабгарати"; він є лише вільною переробкою, переспівом санскритського першотвору.

"Цар Випащит у пеклі". Останнім із Франкових перекладів давньоіндійського епосу розглядаємо один уривок із "Маркандея-пурани", у якому брахман Яда, що має здатність пригадувати свої минулі втілення, розповідає своєму батькові епізод зі свого минулого життя, коли він після смерті потрапив у нараку (індуське пекло).

Текст "Царя Випащита в пеклі" був у значно вигіднішому стані порівняно з перекладами із "Махабгарати": письменник мав змогу користуватися аж трьома текстами "Маркандея-пурани": транслітерованим латинкою санскритським оригіналом²; німецьким метричним перекладом Ф.Рюккерта³ та англійським прозовим перекладом Е.Парджітера⁴, що за своїми характеристиками близький до підрядника (є нумерація пісень і шлок, примітки, коментар).

В опрацюванні "Царя Випащита в пеклі" І.Франко дотримувався тих самих правил трансформації давньоіндійського

1 Т. 8. — С. 83.

2 Der gute König in der Holle. Markandeya-Purana / Aus dem Sanskrit übersetzt von F.Ruckert // Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft. — Leipzig, 1858. — Bd.XII.

3 Там само.

4 Markandeya Purana / Translated by F.E.Pargiter. — Calcutta, 1904.

епосу, які він реалізував у своїх попередніх перекладах: санскритську шлоку передавати 8-стопним ямбом, зберігати кількість рядків (еквілінеарність); триматися у викладі близько до тексту, відтворюючи по можливості усі смисли першотвору. Згідно з цими принципами Франко відтворив такі характерні для оригіналу формули, як "o most virtuous brahman"¹ — "о превелебний брахмане"²; "o tiger-like man"³ — "о тигре поміж мужами"⁴.

Разом з тим, тенденція до адаптації певних смислів оригіналу, що проявлялася і в попередніх перекладах письменника, спостерігається і тут. В англійському посереднику Яда розповідає батькові: "Now i was born in a Vaisya's family in the seventh life that precedet my present one"⁵.

У Франка цей вірш звучить так:

В моєму сьомому житті перед теперішнім життям
В сім'ї мужицькій родивсь я...⁶.

Слово "Vaisya" письменник передає словом "мужик". "Вайш'я" — це назва однієї з чотирьох індійських каст (варн): брахмани (жерці), кшатрії (царі, воїни, адміністрація), вайш'ї (виробники матеріальних благ: робітники, селяни, торговці) та шудри (раби). Зважаючи на соціальну організацію сучасного Франкові суспільства, у якому "мужики" (селяни) були основними виробниками матеріальних благ, така заміна може видатись доцільною. Проте переклад терміну "вайш'я" словом "мужик" послаблює національний колорит оригіналу, оскільки не дає уявлення про структуру давньоіндійського суспільства: поділ на варни є однією з найхарактерніших індійських рис, що збереглись до нашого часу. Тим більше, що багато імен та назв у Франковому перекладі і так подано у транслітерації: Раурава, Тамас, Яда, Яма, Індра, Джунака, Відеха, Дгарма, Брахма та ін.

У примітках до Франкового перекладу є дев'ять позицій. Шість із них — прояснення значень санскритських слів, ужитих Франком у тексті в українській транслітерації. Усі вони є в примітках до англійського перекладу Парджітера: Раурава (англ. terrible — у Франка "страшний"; маха-раурава (англ. very terrible) — у Франка "вельми страшний"; тамас (англ. darkness) — у Франка "тьма"; нікрінтана (англ. cutting off) — у Франка "січкаря"; аші-патра-вана (англ. sword-leaf-forest) — у Франка

1 Markandeya Purana. — P. 73.

2 Т. 8. — С. 101.

3 Markandeya Purana. — P. 88.

4 Т. 8. — С. 103.

5 Markandeya Purana. — P. 74.

6 Т. 8. — С. 102.

"ліс, де дерева мають мечі замість листя"; тапта-кумбга (англ. burning-pitcher) — у Франка "огняні котли"; ракшаса (англ. an evil spirit, a demon) — у Франка "злий дух, що висисає кров із людей, прототип нашого упира".

Мотив офіри: типологія. В уривку про царя в пеклі праведний Випацит, який на одну мить потрапив до нараки за незначний гріх ("спілкування з жінкою в час її місячного очищення"¹), побачив, що аромат, який іде від його тіла, здатний зменшувати страждання грішників нараки. Тож Випацит вирішує залишитись у пеклі і допомагати людям.

Аналізуючи причини, що спонукали Франка перекласти цей уривок, академік О.Білецький вважає основною з них "гуманну ідею, готовність відмовитись від вічного блаженства заради можливості полегшити долю страждаючих"².

Дійсно, уривок про царя Випацита за характером висловлених у ньому ідей співзвучний з усією Франковою поетичною творчістю. Вважаємо, що, простеживши розвиток цих ідей у Франка та порівнявши їх з ідеями "Маркандея-пурани", можна не тільки показати індійський текст у контексті Франкової творчості, а й вийти на рівень індійсько-Франківських типологічних збігів.

Ідея офіри власним життям заради щастя іншого є надзвичайно характерною для індійського способу мислення (індійської етики) і мала численні вияви в індійській літературі. Від небесних радощів відмовляється не лише Випацит, а й цар Гарішчандра, бажаючи або залишитись разом зі своїми підданими на землі, або ж розділити свої заслуги між усіма, щоб хоч один день вони відчували небесне щастя. Жертвування особистим спасінням (нірваною) заради спасіння ближнього здавна було однією з ознак буддійського бодгісатви (школи махаяна). Обмінюючись плодами діянь, бодгістава своїми добрими ділами полегшує страждання інших, а сам страждає від наслідків їх учинків.

Ця давня філософія знаходила вираження і в сучасних Франкові індійських філософів. Вівекананда (1863-1902) писав: "Благословенні ті, чії тіла умирають заради спасіння інших"³. Особливо наголошується той момент, що жертвувати самим собою заради спасіння інших не просто "правильно" чи "добре", але й "приємно".

1 Т. 8. — С. 103.

2 Білецький О.І. Франко й індійська література. — С. 503.

3 Markandeya Purana. — P. 32-59.

4 Чаттерджи С., Датта Д. Индийская философия / Пер. с англ. — М., 1994. — С. 160.

5 Вівекананда Свами. Практическая веданта. — М., 1993. — С. 324.

Ідея самофіри знаходить своє найширше обґрунтування в індійській даршані (філософській системі) адвайтаведанти Шанкари, найпопулярнішій в історії світової філософської думки системі абсолютного монізму. Основною тезою цієї даршани є ідея єдності усього суцього¹, що зафіксована в "Упанішадах", а ще раніше — в "Рігведі", найдавнішій пам'ятці індо-європейської цивілізації. У гімні "До Пуруші" є рядки:

Пуруша — тысячеглавый,
Тысячеглазый, тысяченогий.
Со всех сторон покрыв землю,
Он возвышается над ней еще на десять пальцев
Ведь Пуруша — это вселенная,
Которая была и которая будет².

Усе існуюче — земля, небеса, планети, боги, живі та неживі об'єкти — є частинами однієї великої Особи (Пуруші), яка пронизує собою увесь світ. Людина, проймаючись таким світосприйняттям, втрачає відчуття своєї "окремності", виокремлення з усього суцього. Вона уже не розрізняє "моє" і "твоє", духовно зливаючись із сутністю усіх речей. Ідея самопожертви відтак, є природною: адже Пуруша — сам жертва:

Когда боги предприняли жертвоприношение
С Пурушей в качестве жертвы...
Его рот стал брахманом,
Его руки стали раджанья,
Его бедра стали вайшья,
Из ног родился шудра.
Луна из его духа рождена,
Из глаз солнце родилось...
Так они устроили мир³.

Тому Вівекананда, найвидатніший проповідник філософії веданти на Заході, говорив: "... у злидарях — я повинен бачити Бога, і лише для власного спасіння, я їду і поклоняюсь їм. Злиденні та нещасні існують для нашого спасіння, щоб ми могли служити Богові, що приходить до нас в образі хворого, божевільного, прокаженого чи грішника!"⁴.

1 Радхакришнан С. Индийская философия: В 2 т. / Пер. с англ. — М., 1993. — Т.2. — С. 532.

2 Ригведа. Избранные гимны / Пер. с ведийского Т.Я.Елизаренковой. — М., 1972. — С. 259.

3 Там само. — С. 260-261.

4 Вівекананда Свами. Практическая веданта. — С. 380.

Ось пристрасні слова Випацита про самозречення у Франковому перекладі:

Ні небо, ані Брахми світ такої розкоші не дасть,
Як та, щоб скорбним подавать потіху, — ось що мислю я...
Хоч близькість грішників мене самого мучить і пече...
То все ж волю їм помагать, як там у небі раювать.
Коли своїми муками я міліонам пільгу дам,
То де ж є краший рай на се?!.

"Маркандея-пурану" Франко називав однією "з найважливіших, найкращих, а, правдоподібно, також найстарших пуран..."². А найцікавішими епізодами "Маркандея-пурани" вважав два: про царя Гарісчандру і про царя Випацита. А це, як бачимо, саме ті оповідання, в яких ідея самопожертви постає як найвиразніше. Тому не дивно, що думки про самозречення, які знайшли свій вияв у індійській літературі та філософії, були надзвичайно співзвучними з власними пошуками І.Франка.

Мотив офіри: модель. Співчуття до страждань інших (народу загалом), палке бажання віддати себе заради полегшення тих страждань, вбачаючи у цьому єдиний спосіб бути щасливим, є одним із основних мотивів Франкової поезії ("З вершин і низин", "Мій Измарагд").

У поетичній творчості письменника маємо кілька варіантів цього мотиву. У кожній новій моделі акцентується певний його аспект, вводяться щоразу нові елементи або ж перекомбінуються старі, але регулярною є чотиричленна формула: суб'єкт (S) здобуває щастя (H) через акт самопожертви (A) в ім'я інших (P).

Покажемо усі можливі моделі вказаного мотиву. Вперше ідея самопожертви була висловлена у поезії "Vivere memento" (1880). Разом з тим, це одна з найпростіших (а, отже, і найуніверсальніших) моделей згаданого мотиву. Майже кожен із чотирьох елементів вказаної вище формули повторюється двічі, а тому мотив повертається ніби у двох колах:

Люди! Люди! (P) Я (S) ваш брат,
Я (S) для вас (P) рад (H) жити,
Серця свого кров'ю рад (H)
Ваше (P) горе змити (A)³.

У моделі мотиву самопожертви, яка створена у поезії "Не довго жив я в світі ще" (1980) акцентується елемент (H), тобто,

1 Т. 8. — С. 104.

2 Т. 38. — С. 476.

3 Т. 1. — С. 36.

наголошується на цінності страждань, бо вони дають духовну радість:

Та над усе цінно (Н) я (S) ту
 Малую мірку мук і болю,
 Котрі прийняв (А) я (S) в сім життю
 За правду, (P) за добро (P), за волю (P)¹.

Цікавий варіант моделі аналізованого мотиву "програється" у творі "Не покидай мене, пекучий болю" (1883), що збудований у формі прохання-застереження: герой благає свій біль постійно нагадувати йому про людські страждання та спонукати до служіння іншим. Ця модель цікава тим, що є "неповноцінною": коли людина переживає відділеність від світу, вона починає думати про "власне щастя", коли ж вона злита з усім світом, вона стає щасливою без зусиль:

Не покидай мене (S), пекучий болю...
 Не дай подумати ані на хвилину
 Про власну радість (-Н) і про власне щастя (-Н)
 Докіль круг мене мільони (P) гинуть,
 Мов та трава схне літом під косяю...
 Працюй (А) для них (P) словами і руками
 Без бажань власних (-Н), без вдоволень власних! (-Н)².

У формі заповіді розгортається модель мотиву самозречення у творі "Поете, тям, на шляху життєвому" (1904). Поет-пророк повинен, занедбавши власні інтереси, працювати для спасіння інших, вказуючи їм шлях до "обіцяної землі":

Пророцький дар у тебе (S) лиш на те,
 Щоб іншим (P) край обіцяний вказав ти (S),
 А сам (S) не входив у житло святе (-Н)
 І серце чулеє на те лиш взяв ти (S),
 Щоб кожному (P) в день скорбі пільгу ніс (А)
 І в горі слово теплеє сказав (А) ти (S)³.

У даному уривку ремінісценції "обіцяний край" (земля обітована), "не входив у житло святе" (доля Мойсея?), "пророцький дар" відсилають нас до іншого Франкового тексту — поеми "Мойсей" (1905), де аналізований мотив простежується у притчі про терен (ідеал царя, що стає слугою інших):

1 Т. 1. — С. 59.

2 Т. 1. — С. 49-50.

3 Т. 3. — С. 165.

Здобуватиму (А) поле для вас (Р),
Хоч самому (S) не треба (-Н),
І стелитися буду (А) вниз¹,
Ви (Р) ж буйайте до неба .

Якщо в індійській літературі мотив самозречення знаходить своє обґрунтування у філософії веданти з її основною ідеєю про єдність усього суцього, то, природно, аналогічне обґрунтування ми мусили б зустріти і в Франка, оскільки цей мотив моделюється у письменника у кількох варіантах.

Усвідомлення себе одним з елементів глобальної системи, в інтересах якої пожертвувати собою означає самореалізуватися, бачимо у творі "По краю йду" (1906):

Як радо (Н) я (S) життя свого зречуся (А)
І щастя і вдоволення й житла,
Прийму (А) все горе, в муках і скінчуся (А)
Щоб тільки ти (Р) не знав руїни й зла!
Що я? Черв'як (S), марная порохина (S),
Життя моє — листок, що ріс і зв'яв.
Коб лиш цвіла й пишалась деревина,
Листок собою дорожити б мав?².

Даний текст являє завершену у своїй філософічності модель мотиву самозречення.

Бачимо, що Франковий переклад індійського уривка про царя Випацита, а особливо патетичний монолог царя з основною ідеєю самопожертви в ім'я спасіння інших, природно посідає місце у контексті усєї поетичної творчості письменника.

Отже, Франкові переклади давньоіндійського епосу через пануючі в XIX ст. естетичні принципи відтворення санскритського вірша, через не завжди високу якість текстів-посередників, а інколи і через недостатнє розуміння письменником специфічних особливостей індійських творів мають (як переклади) незначну художню та наукову вартість. Сьогодні їх треба сприймати лише як історико-літературні факти — факти зацікавлення І.Франка індійською літературою.

1 Т. 5. — С. 225.

2 Т. 3. — С. 362.

"ЦАР І АСКЕТ": ТРАНСФОРМАЦІЯ ПУРАНІЧНОГО МІФА

У 1891-1892 рр. на сюжет санскритської "Маркандея-пурани" І.Франко створив свою поему "Цар і аскет", помістивши її у збірці поезій "З вершин і низин". Незважаючи на те, що безпосереднім джерелом поеми був санскритський текст, "Цар і аскет" вважається оригінальним твором.

Зрозуміти характер трансформації пуранічного сказання про царя Гарішчандру в поемі Франка "Цар і аскет", а також встановити форму рецепції індійського тексту у Франковому творі можна лише після порівняння художніх моделей світу обидвох творів та з'ясування їх основних концептів.

В українському літературознавстві поему "Цар і аскет" досліджували нечасто і майже завжди принагідно. Здебільшого відзначалася різниця в сюжетах та ідейному змісті індійського та Франкового творів. Інколи зачіпалися питання поетики. Зрозуміти характер трансформації пуранічного сказання про Гарішчандру в поезії Франка "Цар і аскет", а також встановити форму рецепції індійського тексту у Франковому творі можна лише після порівняння художніх моделей світу творів та з'ясування їх основних концептів.

Засади. Ми виходимо з тези Ю.Лотмана про те, що кожен художній твір — це модель певного явища світу, суспільний та мистецький світогляд автора, його уявлення про структуру світу, що втілена в структурі твору.

Ми вважаємо, що у творі функціонує ряд концептів, які організовують художній матеріал. Кожен твір написаний у певному коді (кодах), що є принципом побудови тексту. Відчуття або розкрити цей код — означає знайти взаєморозуміння з текстом. В основі кожної моделі світу (твору) лежить її код.

У нашому дослідженні ми зупинимося на кількох питаннях: 1) порівнянні сюжетів двох творів; 2) з'ясуванні

1 Білецький О.І. Франко й індійська література. — С. 507; Білецький О.І., Басс І.І., Кисельов О.І. Іван Франко. Життя і творчість. — К., 1956. — С. 176; Каспрук А.А. Філософські поеми Івана Франка. — К., 1965. — С. 24-28; Журавська І. Іван Франко і зарубіжні літератури. — К., 1961. — С.25-29.

2 Лотман Ю.М. Лекції по структуральній поетике // Ю.М.Лотман и тартусско-московская семиотическая школа. — М., 1994. — С. 238.

принципів трансформації "Сказання про Гарішчандру", декларованих Франком, і розкритті авторської концепції; 3) визначенні форми рецепції індійського тексту в поемі Франка; 4) описі основних концептів та відтворенні художніх моделей світу, представлених у текстах; а також 5) окремих питаннях поетики обидвох творів (стилістика, функціонування художнього образу). Провівши таким чином комплексний порівняльний аналіз "Сказання про царя Гарішчандру" з поемою "Цар і аскет", розглядаючи аналізовані тексти як дві повноцінні структури, з'ясуємо характер трансформації індійського тексту у творі І.Франка.

Сюжет. Перш ніж передавати сюжет "Сказання про Гарішчандру", необхідно окреслити коротко його контекст всередині "Маркандея-пурани". Перший розділ пам'ятки — це своєрідне доповнення до "Махабгарати". Чотири птахи (насправді — брахмани, що стали птахами через прокляття) відповідають на питання Джайміні, учня В'яси, про незрозумілі йому місця в "Махабгараті". Одне з питань — чому сини п'яťох пандавів від Драупаді не одружились і не залишили потомства. Відповідь на нього і є відправною точкою викладу історії Гарішчандри. Оповідь зводиться до наступного.

Доброчинний цар Гарішчандра, що правив в епоху Трета-юги, який під час полювання в лісі почув жіночий голос, що кликав на допомогу, і відразу відгукнувся на нього. Насправді це кричали "Знання Шіви" та інших богів, яких підкоряв за допомогою аскетичних подвигів провидець Вішвамїтра. Рудра (Володар Перепон), що був поблизу, наляканий тим, що Вішвамїтра може завдати шкоди і йому, вирішує зіткнутися Вішвамїтру з Гарішчандрою, а самому уникнути небезпеки.

Одержимий Рудрою, Гарішчандра погрожує насильникам. Почувши слова царя, Вішвамїтра спалахом гніву припиняє тапас, а знання, мало ним не підкорені, — зникають.

Наляканий цар виправдовується тим, що виконував свою дгарму: роздавати, захищати і боротися. Вішвамїтра вимагає пояснень, і Гарішчандра відповідає, що роздавати потрібно брахманам, а також тим, хто того потребує; захищати тих, хто в страху; боротися з тими, хто чинить перепони. Вішвамїтра заявляє, що він і є той брахман, який бажає дакшини. Гарішчандра готовий піднести йому будь-які дари. Вішвамїтра вимагає перш за все дакшину за раджасю (хоча жодних загадок про здійснення царем акту раджасуї в тексті "Маркандея-пурани" немає): як плату Вішвамїтра бажає одержати усе царство Гарішчандри, окрім нього, його дружини Шайбї та сина Рогїтасї. Коли Гарішчандра погоджується, Вішвамїтра, оголосивши себе володарем царства, вимагає, щоб той разом з сім'єю йшов геть. Гарішчандра збирається іти, але Вішвамїтра зупиняє його,

вимагаючи власне дакшини за раджасую. Гарішчандра, залишившись без засобів, просить почекаати з місяць. Вішвамїтра погоджується.

Гарішчандра вирушає в дорогу. Мішани просять його залишитись. Коли розчулений їхніми словами цар зупиняється, Вішвамїтра звинувачує його в тому, що він знову хоче заволодіти своїм царством. Гарішчандра покїрно виходить.

Тим часом п'ять вішведевів, пам'ятаючи про праведність Гарішчандри, дорїкають Вішвамїтрі. Той проклинає їх: вони повинні будуть народитися в людській подобі і не мати жінок, а коли помруть, знову стануть богами. Після прокляття п'ять вішведевів народжуються п'ятьма синами Пандавів; проживши коротке життя без жінок і дітей, вони знову повертаються до свого попереднього стану.

Через місяць мандрів Гарішчандра з дружиною і сином повертаються у Варанасі. Їх зустрічає Вішвамїтра, вимагаючи дакшину. На прохання Гарішчандри він погоджується зачекати до кінця дня.

Гарішчандра хоче себе продати, але дружина переконує царя, що краще продати її. Той втрачає свідомість. Вішвамїтра холодною водою приводить його до тями, погрожуючи прокляттями.

Цар продає дружину і сина старому брахманові.

Гарішчандра віддає Вішвамїтрі плату, але її виявляється замало. Тоді цар наважується продати себе в рабство до жадливого чандала (насправді це — бог Дгарма, що має вигляд чандала).

Якось Гарішчандра бачить сон, у якому за одну ніч переживає багато перероджень, що тривали 12 років. Звернувшись до богів з проханням поблагословити його, він забуває про свої попередні гріхи і продовжує працювати.

На кладовище приходить дружина Гарішчандри з трупом сина, що помер від укусу змії. Впізнавши одне одного, вони розповідають про свої страждання. Знемагаючи від думки про втрату сина, подружжя входить у вогонь, звернувши помисли до великих богів.

У цей момент їм назустріч виходить сонм богів на чолі з Дгармою. З ними ж з'являється і Вішвамїтра, пропонуючи Гарішчандрі свою дружбу. Індра запрошує Гарішчандру до неба, яке він заслужив. Рогїтасью воскрешають. Гарішчандра ніяковіє від того, що не сплатив чандалі податок. Дгарма пояснює, ким був цей чандала насправді.

Гарішчандра відмовляється йти на небо без своїх підданих. Вішвамїтра благословляє Рогїтасью на царство, і Гарішчандра разом з усіма своїми підданими підноситься на небо .

Такою є історія страждань царя Гарішчандри в "Маркандея-пурані".

Сюжет Франкової поеми відрізняється від наведеного у кількох пунктах.

1. Випущено два епізоди: а) епізод з прокляттям брахманів, який сюжетно не пов'язаний з історією царя Гарішчандри; б)

епізод зі сном царя. Він також має невелике сюжетне значення, хоча й важливий з міфологічної точки зору. Те, що Франко не опрацював вказані епізоди у своєму творі, цілком зрозуміло: у тексті Рюккерта, яким користувався поет під час роботи над легендою, дані уривки також випущені.

2. Замінено фінал твору: замість богів до Гарісчандри приходять його колишні піддані. Звільнившись від влади Вісвамітри, вони приводять аскета на службу до чандала взамін на Гарісчандру. Рогіту воскрешає прадід Гарісчандри Девадатта за допомогою цілющої мазі. Цар повертається на трон.

3. Вставлено кілька неіснуючих в оригіналі епізодів: а) історія аскетичних подвигів і зростання гордині Вісвамітри³; б) монолог Гарісчандри, в якому він заспокоює свою дружину⁴; в) монолог Гарісчандри, в якому він пояснює Вісвамітри, чому прийшов без грошей: на батьківщині Сайвії, звідки він сподівався одержати якісь засоби, відбулася братовбивча війна (можливо, це алюзія до братовбивчої битви Бгаратів у "Махабхараті")⁵; г) монолог старого брахмана про клопіт з молодю жінкою⁶ (в дусі Франкового "старому трута — жінка молодя"); д) внутрішній монолог Гарісчандри про нещасну долю своєї дружини⁷; е) монолог чанлалі про свою роботу⁸; є) "пісня Гарісчандри" в неволі.

Жоден із вказаних вставних епізодів не вносить у сюжет дії, оскільки всі вони покликані слугувати індивідуалізації характерів і майже всі виконані в народно-пісенній поетиці. Тому, якщо не зважати на фінал поеми, то можна сказати, що у сюжет поет не вніс особливих змін. Які ж структури оригіналу зазнали суттєвої трансформації? Звернімося до авторського задуму.

Метрика. У передмові до другого видання поеми Франко писав: "Я позволив собі супроти оригіналу поробити деякі зміни. Поперед усього індійський розмір і індійський спосіб оповідання я замінив нашим сучасним; я не хотів давати перекладу індійського тексту але індійську легенду по-нашому

1 Die Sage von König Hariscandra. Markandeya-Purana 7 u. 8 / Aus dem Sanskrit übersetzt von F.Rückert // Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft. — Leipzig, 1859. — Bd.XIII. — S. 11-12; 125.

2 Т. 1. — С. 337-339.

3 Т. 1. — С. 305-306.

4 Т. 1. — С. 314.

5 Т. 3. — С. 318.

6 Т. 3. — С. 323.

7 Т. 3. — С. 325.

8 Т. 1. — С. 330.

9 Т. 1. — С. 332.

оброблену¹. Зупинимось докладніше на цій самохарактеристиці. "Маркандея-пурана", як і переважна більшість санскритської епіки, написана в розмірі шлока. У Франка поема творена у п'ятистопному нерегулярному ямбі з подовженою (подекуди) клаузулою. Строфіка довільна.

Загалом цей розмір поет практикував досить часто, здійснюючи різноманітні "переробки" творів "на мотив" чи "на сюжет". У цьому розмірі написана філософська поема "Смерть Каїна" за біблійними мотивами; "Притча про життя" з інтерпретацією у ній одного буддійського повчання; "Притча про смерть", де фігурує індійський цар Ашока; "Притча про захланність" за мотивами єгипетської історії та деякі інші твори. Усі вони (включаючи "Царя і аскета") торкаються морально-філософських проблем і певним чином пов'язані зі східною тематикою. Тому те, що поема написана п'ятистопним ямбом, явище для Франкового способу мислення, як бачимо, цілком закономірне.

Важче встановити, що Франко розумів під "індійським способом оповідання". Індійська поетика істотно відрізняється від європейської (в основі якої лежить антична риторика) і за образними системами, і за характером поетичного мислення. Ці відмінності, спричинені передусім принциповою різницею у світосприйнятті та світогляді індусів та європейців. У цьому аспекті "спосіб оповіді" у Франка дійсно не індійський. Звичайно, у поемі наявні окремі індійські образи, але не збережена їх структура.

Форма рецепції. Наразі можемо констатувати, що Франко замінив два елементи структури оригіналу: віршовий розмір, перевівши тим самим індійський сюжет у власну, як ми показали, версифікаційну систему; та структуру художнього образу (у широкому значенні), трансформувавши останній згідно з пануючими у його (автора) поетичній системі нормами.

У зв'язку з цим природньо постає питання про форму рецепції оригіналу. Що являє собою Франкова "поема" — переклад, адаптацію, трагедію, пародію чи, можливо, це просто оригінальний твір?

Поет писав: "... я, держачись взагалі вірно ходу оповідання "Пурани", дозволив собі подекуди коротити, інде знов ширше малювати деякі сцени і ситуації, про те дбаючи, щоб легенда на сучасного читача робила хоч в приближенні таке враження, яке мусила в санскритським оригіналі робити на давніх індусів"².

Як відомо, основним законом теорії перекладу є якісна, функціональна подібність. В.Матезіус зазначав: "... поетичний переклад повинен справляти на читача таке саме враження, яке

1 Т. 3. — С. 484.

2 Т. 1. — С. 484.

справляє оригінал, нехай навіть іншими художніми засобами, ніж в оригіналі”¹. Зіставляючи висловлювання Франка і Матезіуса, можна було б прийти до висновку, що “Цар і аскет” — функціональний аналог “Сказання про Гарішчандру”, тобто переклад одного з уривків “Маркандея-пурані”. Однак, питання про функціональну подібність цих творів не таке просте.

Історія Гарішчандри і Вішвамїтри мала в Індії багато варіантів, щоправда не узгоджених сюжетно, але згармонізованих міфологічно. У сприйнятті давніх індусів образи та сюжетні ходи легенди вступали у численні асоціативні ряди в межах усієї індістської міфології і тому сприймалися не так однозначно, як це ми бачимо у “Маркандея-пурані”. Індійці, наприклад, знали, що Вішвамїтра — це не лише відомий аскет-подвижник, а й утілення (аватара) бога Дгарми; знущання Вішвамїтри над Гарішчандрою — це не сваволя брахмана, а реалізація певного обряду, відомого за іншими варіантами міфу. Давні індуси володіли певним архетипом даного міфу. Франкові ж читачі не тільки не мали того широкого асоціативного поля, яким володіли індуси, а й уявлення про той міфологічний архетип, що лежить в основі санскритської легенди. Отже, могли сприймати історію Гарішчандри у чорно-білих фарбах протистояння добра і зла, тим більше, що оповідь у Франковому тексті повністю деміфологізована.

Правда, відомо, що Франко намагався надати своєму творові загальнолюдського звучання, прагнучи в такий спосіб наблизити індійський сюжет до українського читача. У листі до М. Драгоманова поет писав: “Я старався цю типово індійську штуку перетягти якомога на загальнолюдський ґрунт, не фальшуючи її основного характеру. В “Пурані” вона — звеличення брахманізму, хоч зміст її показує брахманця Вісвамїтру прямо собакою. От я і вложив ціле оповідання в уста Будди, яко полеміку проти попів-брахманів і “святих” аскетів...”².

У чому ж полягає “загальнолюдськість” Франкового твору та його ідейний зміст? У критиці брахманізму й аскетизму, як вказував сам поет і повторювала за ним більшість літературознавців? Пошукаймо відповідь у самому тексті поеми.

Вступ твору містить кілька паралельних ремінісценцій світової літературної практики: Греції (“в Софоклової душі колись сліпця Едіпа постать оживила”); Англії (“Шекспірові вказала шлях, як самовладця і тирана Ліра перетворить в дитину-чоловіка”); Індії (“величні постаті з-над берегів Святого Гангеса”); України (“навчи й мене українським тихим словом...”). Усі ці ремінісценції пов’язані одним спільним мотивом — мотивом

1 Зисельман Е. Теория перевода и теория подобия // Мастерство перевода. — М., 1981. — Сб. XII, 1979. — С. 70.

2 Т. 49. — С. 371.

очищення через страждання: Едіп, витерпівши усі удари долі, стає після смерті святим; Лір духовно перероджується завдяки стражданню; Гарішчандра, пройшовши крізь випробування, здобуває небо.

У цьому мотиві і полягає, на наш погляд, загальнолюдський зміст індійського сюжету про Гарішчандру. Франко вважав, що вирізнівши даний момент — очищення через страждання — звільнивши його від міфологічних компонентів, а посиливши натомість його моральний зміст та психологічну основу, можна створити функціональний аналог індійського твору. Але, як ми уже зазначали, індуїсти сприймали в "Маркандея-пурані" не лише її моральний зміст, а й багатий міфологічний. Тому незважаючи на задум поета, за таких умов трансформації, які прийняв Франко, "Цар і аскет" не міг стати функціональним аналогом давньоіндійської легенди. Отже, перед нами — не *переклад*.

Поему "Цар і аскет" також не можемо вважати *травестією*, оскільки і Гарішчандра, і Вішвамітра, і Сайвія, незважаючи на їх мовні партії, що виконані в дусі української народної поезики, сприймаються все ж як індуїсти, а не українці. Довкілля, в якому діють герої, — індійське. З побутових подробиць Франко прагнув зберегти те, що "найконечніше для дотримання локального колориту і характеристики часу"¹.

Пам'ятаючи фразу Франка про те, що його твір — це "індійська легенда по-нашому оброблена", можна думати, що це *адаптація*. Теоретик порівняльного літературознавства Д. Дюришин вказує, що адаптація — це таке ставлення до оригіналу, при якому в задум перекладача не входить намір неухильно зберегти особливості оригіналу, а, навпаки, трансформувати його згідно з власною ідейно-естетичною концепцією². Внаслідок цього виникає твір, в якому синтезовані властивості оригіналу та уявлення перекладача. Міра і питома вага цих складових визначає характер адаптації. Тому "поема" Франка "Цар і аскет", що є переробкою пуранічного "Сказання про Гарішчандру", здійсненою згідно з власною ідейно-естетичною концепцією письменника, є адаптацією санскритського оригіналу. Далі ми визначимо і характер цієї адаптації, тобто міру оригінальних і трансформованих компонентів у адаптованому творі.

Міфологічний горизонт. У "Маркандея-пурані", коли Гарішчандра порушив аскезу Вішвамітри, той зажадав од царя дакшини за раджасу, хоча, як уже зазначалося, будь-яких згадок про здійснення царем акту раджасуї в тексті "Маркандея-пу-

1 Франко І. Цар і аскет: індійська легенда. — Львів, 1910. — С. 67.

2 Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Пер. со словацкого. — М., 1979. — С. 168.

рани" немає. Справа в тому, що відомості про царя Гарішчандру містяться не лише в "Маркандея-пурані", а й в іншому епічному та ведичному матеріалі. Так, у "Махабхараті" мудрець Нарада розповідає Юдгіштгірі про набесні палаци зборів. В описі палацу Індри згадується і Гарішчандра, який перебуває там за свої заслуги. Коли він був могутнім правителем, то здійснив раджасую, давши брахманам різних країн стільки дарів, скільки вони самі забажали. Тому своєю славою він перевершив усіх царів.

Про здійснення царем Гарішчандрою ритуалу раджасуї згадується у двох текстах ведичної епохи — "Айтарей-брахмані" та "Шанкгаєна-Шраугасутрі". Зміст їх полягає у тому, що цар Гарішчандра для того, щоб бог Варуна подарував йому сина, повинен був віддати цього сина в жертву, тобто здійснити акт раджасуї¹.

Як відомо, ритуал раджасуї зводиться до символічного офірування царем усього, чим він володіє (тобто здійснюється принесення в жертву царства і навіть самого себе), внаслідок чого цар повинен одержати знову свій царський добробут в усій повноті своїх прав на нього: людина, що добивається блага, повинна принизитись, принести в жертву те, чого вона добивається, і тоді одержить відповідну винагороду.

Пуранічний міф про Гарішчандру виявляє ту саму сюжетну схему: цар жертвує своїм добробутом і тим самим знову його здобуває, заслуговуючи сходження на небо.

Як зазначає П.Сахаров, раджасуя уже не практикувалася як ритуал в епоху складання пуранічних текстів, і тому в них не висвітлюється мета здійснення цього обряду, а сама його назва стає лише неосмисленим атрибутом Гарішчандри. У зв'язку з втратою ритуального смислу міфу участь бога (Варуни / Індри) має тут периферійне значення. Функції бога переходять до жерця (Вішвамїтри), який чинить як негативні, так і позитивні для героя дії: він одночасно і випробовує героя, завдаючи таким чином страждань, і рятує його.

Цікаво, що у досить пізній "Девїбгагавата-пурані" Вішвамїтра свідомо береться випробовувати праведність Гарішчандри: і брахманом, і чандалою, і змією, що вжалила Рогітасью, був не хто інший, як сам Вішвамїтра, набувши відповідної подоби².

П.Сахаров вважає, що основні сюжетні відмінності цих міфів пояснюються різницею їх функцій. У ведичних текстах міф про Гарішчандру — одна з ланок пояснення ритуалу раджасуї. Етичний зміст у них повністю підпорядкований ритуальному: моральним є те, що узгоджується з ритуалом. У пуранах ритуал витіснений на периферію оповіді, а етичний пафос — неухильне

1 Сахаров П.Д. Генезис мифа о Харишчандре "Маркандея-Пурана" 7-8 // Литература и культура древней и средневековой Индии. — М., 1979. — С. 76.

2 Там само. — С. 80-81.

дотримання героєм своєї дгарми (обов'язку) — складає основне смислове навантаження.

Якщо уже в "Маркандея-пурані", узятій поза міфологічним контекстом, у якому вона функціонувала, обряд раджасуї, хоча і згадується номінально, фактично виявляється затертим етичним аспектом змісту твору, то в поемі "Цар і аскет", де він є не тільки домінуючим, а і всеохопним, згадка про ритуал раджасуї, як і поява богів у фіналі, могла б бути незрозумілою.

Франко знайшов вихід із цієї ситуації, потрактувавши слово *rajasuya* (нім. пер. *Königsopfung*) як "царська жертва", але вклав у нього інший, ніж в оригіналі, смисл: царська жертва (раджасуя) — це, мовляв, дар екс-царя новому цареві при передачі корони. Вісвамїтра питає у Гарісчандри:

Що писано в законів царських книзі?
Як цар живий передає свою
Корону іншому, то з нею разом¹
Повинен дати йому і царську жертву¹.

В іншому місці слово "раджасуя" Франко передає словосполученням "право царські жертви діять"². Це "право" (в Індії — швидше обов'язок) навіщось знадобилося Франковому Вісвамїтрі. Але ж за цим "правом" не Гарісчандра, а саме він, Вісвамїтра, повинен би давати дари.

Нагадуємо, що усі ці труднощі у розумінні тексту були викликані відсутністю у свідомості поета того міфологічного контексту, в якому функціонувала "Маркандея-пурана". Тому і ставлення Франка до легенди про Гарісчандру було неоднозначне: "В "Пурані" вона — звеличення брахманізму, хоч зміст її показує Вісвамїтру прямо собакою"³.

Якщо пуранічне "Сказання про Гарісчандру" складається на перехресті моралі, міфу та ритуалу із домінуванням морального змісту, який зводиться до неухильного виконання людиною своєї дгарми, то твір Франка цілковито перебуває в моральній сфері.

Концепти. Санскритське "Сказання про Гарісчандру" та Франків "Цар і аскет" — це дві повноцінні структури, дві *моделі світу*. Кожна з них складається зі своїх компонентів-концептів. Вони функціонують у текстах як сили, енергії, які організують художній матеріал в одну цілість — структуру. Виявити ці концепти — означає наблизитись до реконструкції моделей світу, як вони представлені у кожному з текстів.

1 Т. 1. — С. 312.

2 Т. 1. — С. 311.

3 Т. 49. — С. 371.

Основні концепти санскритського оригіналу глибоко закорінені у світосприйнятті та загальному філософському світогляді давніх індуїстів. Філософія Вед, освячена тисячолітньою традицією, не просто залишила свій відбиток на переважній більшості санскритських текстів, а й стала їх основною організуючою силою. Можна виділити шість доктрин у "Сказанні про Гарішчандру" в ролі основних концептів тексту: реінкарнація, карма, ліла, майя, авідья та дгарма.

Реінкарнація / смерть. Віра в те, що людина, тварина, бог і взагалі будь-яка жива істота живе на землі безліч разів, є одним із основних концептів, що формують індійський спосіб мислення. І.Франко так писав про цю доктрину: "Пригадаємо, що індійці вірять у так звану метемпсихозу, то єсть вандрівку душ по смерті. По їх думці, душа людська безсмертна і вічна; душі всіх людей сотворив Брахма ще перед сотворінням світу і посилає їх в різні тіла"¹.

Концепцію реінкарнації приймали усі традиційні (особливо санкхья, йога, веданта) та деякі нетрадиційні (буддизм, джайнізм) системи індійської філософії, тому її можна розглядати як загальноіндійську. Згідно з "Упанішадами", закон народження і смерті поширюється на всі незвільнені (ті, які ще не досягли єднання з Брахманом) душі. Душа після смерті не гине: від життя до життя існує певний міст. У "Бхагавад-гіті" процес перевтілення пояснюється у такий спосіб: "Як у цьому тілі змінюється дитинство на юність, зрілість і старість, так втілений змінює тіла; мудрець не схвилюваний цим. Як зношену скинувши одіж, людина нову одягає, так зношені скинувши тіла, в нові входить, інші, носій тіла"².

Природно, що у "Маркандея-пурані" доктрина перевтілення фігурує в ролі основного концепту. Розповідь про історію Гарішчандри у тексті пурани є приводом для висвітлення долі п'ятьох Пандавів, яка власне з'ясовується через опис їх попереднього народження в подоби зні вівшедевів. В іншому місці Гарішчандра, звертаючись до своєї дружини Шайві, мовить: "Люба, я не хочу страждати. О слабкосила! Душа моя збентежена. Увійди в моє становище. Якщо я без дозволу чандала вступлю у вогонь, то в іншому народженні знову потраплю в рабство до чандала, впаду до Наракі на потраву черв'якам"³.

Згідно з індійським світосприйняттям, між формами існування немає неперехідних меж: усі кордони відкриті, існує лише єдиний простір буття. Той, хто сьогодні живе в подоби зні

1 Т. 8. — С. 106.

2 Бхагавадгита. Книга о Бхишме. — С. 94-95.

3 Markandeya Purana. — S. 54.

людини, у наступному житті може переродитись серед богів чи, навпаки, серед тварин. Усе залежить від рівня розвитку свідомості: істота приходить у такий світ, який сама собі створила. Так, Гарішчандра, перебуваючи в рабстві у чандала, бачить вищий сон, у якому переживає десятки своїх народжень, що тривали дванадцять років. Він пройшов через існування хлопчика-пукаси, який допомагає спалювати трупи; собаки, слона, мавпи та багатьох інших тварин. Тоді сто років він народжувався серед вищих істот, аж поки не народився у своїй расі як цар, що програв свою дружину та сина в кості¹.

У Франковому тексті концепт реінкарнації актуально відсутній, хоча й відлунюють окремі його сліди. Приміром, про Гарішчандру автор говорить:

...Батьківський біль і материнські сльози —
Для нього все значило лиш одно:
Сорочка, покривало. Так немов
Ще за життя переродивсь колишній
М'який, сердечний, добрий чоловік².

В оригіналі цей уривок звучить так: "jīvan yony-antaram gatah" ("при житті увійшов в інше народження"³).

У "Царі і аскеті" концепт реінкарнації заміщується концептом *смерті*. Смерть — це одна із сил, що обумовлює спосіб мислення героїв твору. Варто зазначити, що у поезії Франка дуже поширені уявлення про смерть як звільнення — звільнення від різноманітних страждань. Герой Франкової поезії хотів би померти, "з життя розплистися на волю, щоб людської муки не бачити скрізь." Самогубець "Зів'ялого листа" сподівається, що з нього "спадуть пута" і він "навіки спочине". Цар Олександр у "Моему Измарагді" відмовляється від дару вічного життя, приймаючи смерть як звільнення.

Аналогічні уявлення реалізовані і в поемі "Цар і аскет". Сайвія голосить над сином, який помер від укусу гадюки: "Хоч з болем лютим, з лютою неволі тебе на волю, любий, довела"⁴. Гарішчандра, зважившись на самогубство, кличе Сайвію: "Ходи ж сюди! В обіймах спільних всі покинемо неволю й разом станем там, де нема неволі, ні страждання"⁵. До людей, які загасили вогонь, цар мовить: навіщо "вертаєте мене з тієї стежки, що до свободи вічної веде?"⁶.

1 Там само. — С. 48-51.

2 Т. 1. — С. 332.

3 Markandeya Purana. — Р. 47.

4 Т. 1. — С. 333.

5 Т. 1. — С. 336.

6 Т. 1. — С. 337.

Якої посмертної "волі" сподіваються герої? У якому коді потрібно сприймати це слово? Індійському? Християнському? Буддійському? Позитивіському? В індуїзмі, як і в буддизмі, смерть — це не звільнення, а лише перехід до іншого життя, сповненого таких самих страждань, як і реальне. У пурані Гарішчандра прагне убити себе не для того, щоб позбутися страждань взагалі. Він хоче лише позбутися жадливої дошкульної думки про втрату сина. Його ж самого чекають, можливо, ще глибші страждання у нараці або тут, на землі, але уже інші, не пов'язані з сином, — цілком терпимі. У християнстві самогубство взагалі заборонене, а тому герої повинні були б сподіватися не "волі", а пекла. У філософії позитивізму життя після згасання свідомості не існує. Чи можна це сприймати як звільнення від страждань? Безперечно. Позбутися мук можна, лише вийшовши за межі існування, що і пропонує позитивізм. Пригадаймо, що Франко прагнув переробити санскритський твір у дусі, який "більш відповідає нашим почуттям і поглядам", а XIX ст. — це ж вік позитивізму.

Висловлювання героїв творів про "волю" після смерті — це лише поетичний прийом, який завуальовує думку, що померті — це значить зникнути і тим самим позбутися страждань. Життя проминальне, після смерті нічого немає — такий погляд на проблему існування відкриваємо в поемі Франка.

Карма / доля. Однак, виникає питання, яким чином індійський та Франків тексти пояснюють причини страждань?

З історії життя Гарішчандри, викладеної в "Маркандея-пурані", довідуємось, що страждання героя не були випадковими. Уві сні Гарішчандра зрозумів, що в одному зі своїх попередніх народжень, маючи царський стан, він бездумно програв свою дружину та сина в кості¹. Це діяння потрактоване так, що сім'я цареві не потрібна. У цьому житті Гарішчандра змушений розплачуватись за свої колишні вчинки: він повинен втратити дружину та сина і через це страждати. Реакція Гарішчандри на втрату сім'ї також мала свої наслідки: цар не нарікав на свою долю, а повністю їй підкорився. Внаслідок цієї праведності він одержує назад і царський статус, і сім'ю. Людей карають не боги, а об'єктивний закон причинності — *карма*.

І.Франко так писав про нього: "Коли душа в якимсь тілі жила чесно і сповнювала закони, то по смерті переходить у якусь вищу, щасливішу форму відповідно до своїх заслуг у попередньому житті"².

Для індійського способу мислення характерним є те, що люди вважаються жертвами не долі, фатуму, а власного минуло-

1 Markandeya Purana. — P. 49.

2 Т. 8. — С. 106.

го. Страждання — це розплата за гріхи. Що б не трапилось з людиною у цьому житті, вона повинна приймати це з покірністю, оскільки все — результат її минулих діянь. Теорія карми допомагає страдникові змиритися, бо дає зрозуміти, що своїми стражданнями він сплачує старий борг. Той вигляд і образ, в якому людина з'являється на світ, — це якраз наслідок зворотного впливу на діяча¹.

Цей концепт відчувається не лише у побудові сюжету пурани, а й у мовних партіях персонажів: закон карми зумовлює мислення та вчинки героїв. Гарішчандра, спалюючи себе, готовий у наступному народженні повернутись у рабство до чандали². Шайв'я усвідомлює закономірність свого страждання: "О моя дитино! Через знехтування якимись гріхом на нас впало це велике і жахливе зло, кінця якого не видно"³.

У творі Франка діють принципово інші концепти. У "Царі і аскеті" номінально існують "боги" і "доля", розрізнити які практично неможливо. Доля — це "божа воля". Гарісчандра мовить до своїх підданих: "...пустіть мене туди, де могоча доля встелила нам дорогу. Спогадайте, що не без волі божої се чиню". Герої Франкового твору називають імена різноманітних індуських богів — Брахма, Індра, Агні, Сива, Яма — і звертаються до бога (богів) загалом понад десять разів у різних смислах. У п'яти з них слово "бог" згадується у сполученні "божа воля". У трьох — як звертання ("боже-боже"); ще у трьох — як риторична фігура (типу: "чей бог пошле нам ласкавого пана"); в одному — як об'єкт прагнень ("думки свої... знесли високо до богів безсмертних"); і в одному — звучить сумнів щодо існування бога ("чи є живі боги над нами?").

Герої твору Франка не розуміють причин своїх страждань, якщо, звичайно, їх пояснювати згори, з неба. "Божа воля" сприймається ними як "капризи долі", чиясь сваволя. Гарісчандра, здається, не знає, за що страждає: "Мабуть, на щось богам була потрібна ся люта кара, що на нас зіслали"⁴, а Сайвія близька до того, щоб взагалі заперечити існування надлюдської сили, космічної справедливості: "Чи є живі боги над нами?"⁵.

Слова про "долю" та "богів" в устах Франкових героїв звучать не більше, як риторичні фігури, лаштунки, поетичні прийоми, за якими проступає авторська думка: ні богів, ні бога, ні фатуму насправді немає. Усе в руках людини. Причина

1 Радхакришнан С. Индийская философия: В 2 т. / Пер. с англ. — М., 1993. — Т.1. — С. 574.

2 Markandeya Purana. — Р. 54.

3 Там само — С. 51

4 Т. 1. — С. 315.

5 Т. 1. — С. 335.

6 Т. 1. — С. 334.

страждань — не воля небес, а людська сваволя. Франко через Сайвію найясніше висловив свій погляд на цю проблему: через що цар, його дружина і син зазнають мук? — “з-за прибагів неситого аскета”¹.

Однак, варто зауважити, що Франко не заперечує морального закону справедливості, відплати за гріхи. Адже страждання Гарісчандри винагороджується. Злий Вісвамітра покараний. Добро перемагає зло. Закон “карми” справдився.

Різниця полягає в тому, що у “Царі і аскеті” немає концепту реінкарнації, і поет шукає справедливості в межах одного життя. Франко космічний, метафізичний закон карми спускає на землю, у суспільство, у світ моралі: добиватися справедливості необхідно тут, на землі, і уже, у цьому житті. Іншого життя не буде. У “Моєму Измаргді” є така строфа:

Як та опука від скали
Відсакус відлого,
Так кривда людська все паде
На кривдника самого².

Моральний закон відплати близький Франкові і становить один із концептів його поезії взагалі, проте цей закон — не індійська “карма”; це не абстрактна космічна, а суспільна, земна справедливість, встановлена людьми.

Дгарма / обов’язок. І для індійського, і для Франкового царя важливим є дотримання свого обов’язку, своєї *дгарми*. Сайвія у Франка говорить до Гарісчандри: “Немає вищого над обов’язок, над непохитную правдивість, друже”³.

Проте, незважаючи на очевидну близькість таких понять, як “дгарма” у санскритському тексті і “обов’язок” у Франка, між ними все ж є суттєва різниця.

В Індії “дгарма” — це закон каст, це ряд обов’язків, які накладає на людину її належність до однієї з чотирьох каст. Індійське життя — ярусне, індійський світ — чітко стратифікований: кожна істога має своє місце в світі, свою “нішу”. Як пише Г. Гачев, лозунги “свобода, рівність, братерство” в Індії не сприймаються: кожному необхідно зберігати свій рівень в ієрархії істот — тоді виживеш⁴. Для кожного рівня приписана поведінка у тому чи іншому конкретному випадку згідно з дгармою. У “Багавад-гіті” сказано: “Своя дгарма, хоча й

1 Т. 1. — С. 334.

2 Т. 2. — С. 205.

3 Т. 1. — С. 319.

4 Гачев Г. Образы Индии: Опыт экзистенциальной культурологии. — М., 1993. — С. 81.

недосконала, краща від добре виконаної, але чужої"¹.

У пурані Гарішчандра виконує свою дгарму: захищати скривджених, обдаровувати нужденних, боротися з напасниками. Це — дгарма царя, і у цьому немає нічого від шляхетності, це, власне, "обов'язок". Так само, як обов'язок чандали — спалювати трупи. Кожен великий на своєму місці.

"Обов'язок" у "Царі і аскеті" має інші корені і впливає з інших основ — основ Франкового розуміння. Обов'язок царя сприймається у поета як щось особливе, шляхетне, добродійне. В Індії дгарма — це закон, припис, буденність; у Франка — справа совісті і честі.

Майя / сон. Одним із важливих концептів "Царя і аскета" є концепт сну — пробудження, темноти — прозріння. Під 1882 р. у Франка маємо такі рядки:

Прокинься, час на власні ноги стати
І бачити себе самим собою...²

Місія духовного пробудження людства, яку взяв на себе герой-поет, суб'єкт Франкової поезії, знайшла відгомін і у "Царі і аскеті". Уривок, який прочитуємо нижче, цікавий з кількох точок зору. По-перше, він не є переробкою оригіналу (в "Пурані" такого мотиву немає); по-друге, він концептуально близький до індійської філософії; по-третє, він природно входить у загальний контекст Франкової творчості, віднаходячи там співзвучні настрої. Гарішчандра заспокоює Сайвію:

Власть, багатство, слава,
Все те, що досі окружало нас,
Всміхалось нам, пестило нас, кохана, —
Все те лиш *сном* було. Пресвітлий Індра
Шле свогого слугу, щоб нас *збудив*³.

Цей уривок змушує нас з'ясувати ту філософську основу, на якій могло виникнути подібне уявлення. Адже Вісвамїтра, "неситий аскет", сприймається тут як "слуга Індри", який покликаний вказати шлях до істинної реальності, Брахмана, оскільки все, що не є Брахманом — "власть, багатство, слава" — то сон. Людині потрібно "пробудитись".

Шанкара (VIII ст.) стверджує, що оскільки дійсно реальним може вважатися лише те, що є в наявності у будь-який час, те, що було, є і буде завжди, то феноменальний світ, об'єкти

¹ Бхагавадгита. Книга о Бхишме. — С. 102.

² Т. 2. — С. 336.

³ Т. 1 — С. 314.

якого мінливі, плинні, ніколи не мають постійного буття, а завжди перебувають у процесі становлення, — не можна визнати реально існуючим. Істинно реальним є тільки Брахман. Світ (множина) і Брахман (єдність) тотожні, але оскільки єдність і множина не можуть бути однаково реальними, то реальним є Брахман. Світ має свою основу в Брахмані. Брахман і світ єдині й існують як реальність і видимість.

Та космічна сила, яка перетворює (при "творенні світу") реальний, єдиний Брахман у плинний ("нереальний") феноменальний світ, називається *майєю*. Майя тісно пов'язана з *авідьєю*, що являє собою тенденцію людського розуму бачити множину у тому, що реально існує як єдине. Отже, авідья і майя — це суб'єктивна та об'єктивна грані досвіду. Суб'єктивна грань називається авідья, оскільки вона може поступово зникати завдяки пізнанню; об'єктивна сторона називається майя, оскільки вона така ж вічна, як і Брахман². Істинний сенс життя — це пізнання Брахмана. Відчуття справжньої насолоди — це відчуття єдності з Брахманом. Хвилювання людини виникає тому, що вона хапається за світ і вірить у його фантоми.

Однак, на цьому подібність між Франковою та індійською філософіями ("сон" — авідья; "пробудження" — пізнання Брахмана) закінчується, оскільки у Франка Гарісчандра вбачає істинну реальність не у Брахмані, а в любові, до того ж не в небесній, а земній, людській:

Не плач же, серце! Не в тім блиску й славі,
Не в власті царській, шатах і палатах
Лежало щастя наше, а в *любові*
Взаємній, щирій, в нашому дитяті.
Сих скарбів нам ніхто не відібрав
І відібрати не може. Так успокійся ж!³

У Франка любов — це не любов до Бога, а любов між людьми. Цей концепт поет виявляє у цілому ряді своїх творів — як художніх, так і науково-теоретичних.

У статті "Що таке поступ?" (1903) Франко писав: "любов — се те чуття, що здружує чоловіка з іншими людьми... А ціла історія людського роду, то властиво історія здруження людей"⁴. Ще в 70-х рр. XIX ст. поет опрацював один фрагмент про лю-

1 Радхакришнан С. Индийская философия: В 2 т. / Пер. с англ. — М., 1993. — Т.2. — С. 509-510.

2 Там само. — С. 531.

3 Т. 1. — С. 314.

4 Т. 45. — С. 346.

бов¹ з послань апостола Павла². У поемі "Смерть Каїна" Каїн доходить висновку, що любов — то джерело життя, що міститься в душі кожної людини³. У "Притчі про життя" Будда повідає, що рай, який "ніяка сила; ніяка нам пригода відібрать не може" — це "чиста розкіш братньої любові"⁴.

Уявлення про людську ("братню") любов як найвищу цінність характерне для Франка як речника всесвітнього братерства. У цьому мотиві втілилось і головна настанова поета на "загальнолюдськість" свого твору. Індійські доктрини зрозумілі й близькі тільки індусам. Натомість уявлення про любов як найвищу цінність, про любов, що створює рай в душі, близькі усім народам, у тому числі й індусам.

Гра / серйозність. Цитований вище уривок про "сон" і "пробудження", а також про те, що Вісвамітра — це "слуга Індри" (представник бога на землі), відсилає нас до ще одного індійського концепту — доктрини *лілі*, божественної гри.

Скажемо наперед, що у "Царі і аскеті" ліла в ролі концепту зовсім відсутня, а наведений уривок — єдиний "слід" даної доктрини.

Для індійського світогляду характерний образ світу, як *божественної гри*. Світ — це Божество, що ніби саме з собою грається в піжмурки. Під різними іменами Бог актом самозречення створює світ, внаслідок чого Одно стає Багатьма, а один актор грає безліч ролей⁵.

Сокровенне "Я" кожної живої істоти — вмістилище божественного начала. Опозиція (двандва) світла та темряви, добра і зла, насолоди та болю становлять суттєві елементи гри. Адже в кожній драмі для порушення рівноваги потрібен свій злодій. Зло існує, але не існує проблеми зла, бо проявлений світ необхідно є світом опозицій.

Ця міфологічна за своїм характером тема яскраво виявилась у "Маркандея-пурані". Наприкінці "Сказання про Гарішчандру" бог Дгарма, який воскрешає царського сина, Рогітасью, зізнається Гарішчандрі, що чандалоу був не хто інший, як він сам, Дгарма: "Відчуваючи те осквернення, яке мало з тобою статися, я сам зійшов у образі низького парії за допомогою своєї майї і так нешанобливо повівся з тобою"⁶. Цікаво, що у "Девібгагавата-пурані", де історія царя Гарішчандри подається з деякими відмінами, Вішвамітра свідомо береться випробувати

1 Т. 3. — С. 289.

2 1 Кор. 13: 1-8.

3 Т. 1. — С. 287.

4 Т. 2. — С. 209.

5 Уотс А.В. Путь Дзэн / Пер. с англ. — К., 1993. — С. 65.

6 Markandeya Purana. — Р. 56.

праведність Гарішчандри, перевтілюючись послідовно у брахмана, чандалу та змію. Очевидним є те, що у даному варіанті міфологічні функції Дгарми та Вішвамітри зливаються: давньоіндійській свідомості ритуалу властиве було сприйняття жертця, жертви та жертводавця як тотожності.

Отже, в пурані, як уже зазначалося, хоча і є “зло” (в індійській філософії подібні категорії завжди відносні), проте немає проблеми зла: весь світ — лише гра. У Франка ми бачимо глибоку закоріненість у моральній сфері, що виявляється в чіткій опозиції добра і зла, їх абсолютизації.

Моделі. Так увиразнюється істотна відмінність двох *художніх моделей* світу, представлених у “Сказанні про Гарішчандру” та в “Царі і аскеті”.

Світ індійської пурани — це безмежний простір, відкритий і по вертикалі (тварини — люди — боги), і по горизонталі (перехід від життя до життя). Космос “Царя і аскета” — це замкнений емпіричний світ, закритий з усіх боків, немовби герметична посудина.

Індійський світ — примарний (майя), у ньому нічого не можна сприймати однозначно. Усе гра. Це світ умовностей, тому ніщо в ньому не набуває фіксованого, сталого морального статусу. Такі категорії, як добро і зло — дуже відносні. Просто єдина абсолютна енергія іноді повертається до людей різними своїми гранями. Людині немає потреби дбати про встановлення справедливості. Карма сама узгодить наслідки з їх причинами і таким чином розставить усе на свої місця. Якщо добро і зло сприймається як щось реальне, — то це авідья. Коли людина звільняється від будь-яких ототожнень свого “Я”, — то осягає світ таким, яким він є, — ілюзорним.

У Франка ж, навпаки, “пробудитись” — це якраз побачити замкненість світу, його реальність, сталість, тривкість. Побачити, що бога нема, що все — в руках людей, що лише людина відповідальна за все у світі, бо вона єдина свідомою силою. Вчинки людей набувають абсолютного характеру. Людське добро стає добром абсолютним і — навпаки. Людині нікого просити про допомогу: вона сама собі повинна допомогти. Свідомість не виходить за межі замкнутого простору у Франковій моделі світу, а шукає розгадки всередині його. Тому люди, а не боги утверджують справедливість. У Франка немає богів (реально) і взагалі немає потойбіччя.

В індійському світі істота безсмертна, бо припинивши існування в одній формі, вона продовжує існувати в іншій. Це — світ циклічний. У ньому рух — колообіг, циркуляція, взаємоперетікання, баланс. Звідси — безпечність свідомості. У Франка — світ серйозний і напружений. Життя стає цінністю у тому сенсі, що його мо-

жна втратити. Померти — означає назавжди зникнути. Це — світ лінійний. У ньому є лише один напрямок руху — вперед (поступ, і то поступ моральний).

У Франка смерть — це єдиний вихід із страждань; в індійському ж тексті — лише вихід за лаштунки з тим, щоб у наступному акті знову вийти на сцену, граючи нову роль. А звільнитись від страждань можна, лише позбувшись авідьї.

У пурані ідеалом є спокій, покірність, непотьмареність розуму. Внутрішня свобода, відкритість індійського світу спричинює прагнення до закритості зовнішньої: кожна істота має своє місце у загальній ієрархії істот і виконує тільки їй приписаний обов'язок (дгарму). У Франковій моделі світу внутрішня скованість спричинює прагнення до зовнішньої відкритості, братерства, єдності і рівності. Тому й ідеалом виступають людські почуття й уподобання.

У Франковому тексті автор — це своєрідний деміург, у свідомості (задумі) якого уже міститься весь поетичний світ. Усі події читач сприймає лише через призму авторської свідомості. Це, за словами М.Бахтіна, монологічний художній світ, що не знає "чужої думки", чужої ідеї як предмета зображення. У такому світі усе розпадається на дві категорії. Одні думки — правильні, значущі. Такі думки не проблематизуються, а утверджуються. Інші думки — неправильні — некладаються в авторський світогляд.

Індійська поетика представляє протилежну картину: те, що Бахтін відчув у поетиці Достоевського (а саме — поліфонічний задум творів; така точка зору щодо героя, яка визнає його самостійність, внутрішню свободу, незавершеність та невіршеність), сучасні індологи відзначають в поетиці індійських текстів (щоправда, не на макро-, а на мікрорівні — рівні художнього образу). О.Баранников, наприклад, відзначає: "Характерною рисою індійської образності є те, що живі істоти і навіть предмети, які використовуються в образах, виступають не як об'єкти, що певним чином оформлюються за допомогою епітетів, а у вигляді суб'єктів, що мають певну образну фізіономію"².

Рецепція образу. У зв'язку з цим окреслимо особливості функціонування художнього образу у Франка і в тексті пурани. Таке порівняння допоможе повніше з'ясувати характер трансформації індійського сказання у поемі Франка.

Розглянемо перш за все особливості передачі усталених виразів (формул) санскритського тексту (вони становлять важливий

1 Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1972. — С. 132-133.

2 Баранников А.П. Изобразительные средства индийской поэзии. — Л., 1947. — С. 18-19.

складник індійської поезики) в українському творі.

П.Грінцер поділяє формули, що зустрічаються в індійській поезії, на шість розрядів: атрибутивні, наративні, допоміжні, формули прямої мови, формули-сентенції та формули-порівняння.

У Франковому тексті використані деякі атрибутивні формули (постійні епітети персонажів, субстантивні позначення). Напр.: maharaja (великий цар) — "могучий царю"; muni-çardula (кращий з мудреців), çsi-vara (вибраний ріш), dvija-çardula (кращий з двічнароджених) — "святих усіх оздобо".

У "Царі і аскеті" трансформувалась одна із формул прямої мови: "tistha tistheti çabravit" (і він вигукнув: стій, стій) — "І крикнув: Га, безумний! Стій! Чекай!".

Своєрідно відобразилась в українській поемі одна формула — сентенція: "agvamedha sahasram ca satjam ca tulaya dhrtam" (тисяча жертвопринесень коня та істина вважаються рівними), а далі: але істина переважить тисячу жертвопринесень коня¹:

Сто тисяч жертв із коней і волів
Клади в один бік на вагу посполу,
А в другий бік лиш змісл правдивих слів
І правда перетягне все додолу .

Маємо у Франка одну формулу-порівняння: "rignacandranibhanona" (з обличчям, подібним до повного місяця) — "прекрасного, мов місяць в повнім блиску"⁴.

Однак у Франковому тексті існує цілий ряд формул, що навіть не перетинаються з індійською поезикою, оскільки виконані в українському народнопісенному дусі.

Наприклад, в оригіналі: "rigusa-vyadhra" (тигр поміж людьми); у Франка: "наш соколе", "голубе мій сизий", "о пане мій", "наш володарю". В індійському тексті: "çuci-smita" (світлоусміхнена), "suçroni" (прекрасностегна), "mrgasava-aksi" (з очима газелі). У Франка: "моя голубко сизокрила", "моє ти сонце", "квіте мій рожевий", "душе моя", "моя дружина мила", "о ангельська душе", "о шире серце". В пурані: "abja-lasana" (лотосоокий). У Франка: "моя квіточко", "квіточко моя".

Загалом текст "Царя і аскета" написаний рівно, в одному нейтральному стилі, в який подекуди входять частини, виконані в народнопісенній поезиці. Таких частин загалом п'ять: два монологи Гарісчандри; два монологи Сайвії та одна мовна

1 Грінцер П.А. Древнеиндийский эпос: Генезис и типология. — М., 1974. — С. 40.

2 Markandeya Purana. — Р. 36.

3 Т. 1. — С. 321.

4 Т. 1. — С. 305.

партія міщан. У цій останній химерно переплелася українсько-індійська поетика.

Проаналізуємо детальніше один образ із даної партії, оскільки він є яскравою ілюстрацією опрацювання санскритського оригіналу на мікрорівні — рівні художнього образу. У пурани жителі Айодії, бажаючи затримати Гарішчандру, плачуть:

muhurtam tistha rajendra; bhavato mukha — pankajam
pibato netra bhramarah; kada draksyamate punah? .

(Хоч на мить зачекай, о царю над царями;

Красою твого обличчя-лотоса

впиваються наші очі-бджоли;

коли ми ще зможемо побачити тебе?)

Порівняння обличчя з лотосом, а очей — з бджолами належать до традиційних і найпоширеніших в індійській поезії. Цей образ — чотиричленний: очі-бджоли; лице-лотос. Поєднання у певний спосіб усіх цих чотирьох компонентів утворює фігуру, яка в індійській поезиці називається "alamkara rupaка". Згідно з твердженням теоретика індійської поезії Дандіна, *рупака* — це порівняння, в якому не виражена різниця між суб'єктом і об'єктом². Бгамаха вважав *рупака* фігурою, у якій на основі подібності властивостей суб'єкт порівняння приймає вигляд об'єкта³. Тобто, у нашому випадку: очі = бджоли, а обличчя = лотос.

У Франка цей образ трансформований таким чином:

Побудь ще одну хвилину з нами,

Най наші очі, мов ті божі бджоли,

Впиваються красою личка твого.

Коли ж тебе побачимо оп'ять?⁴

Відразу впадає у вічі, що втрачена чотиричленність образу (випущено компонент "лотос"). Отож, перед нами зовсім не *рупака*, оскільки у збереженій парі ("очі-бджоли") між суб'єктом (очі) й об'єктом (бджоли) існує різниця. Це не одне монолітне утворення. Зрештою, стає незрозумілим і увесь образ: чому бджоли — божі? І яким чином вони "впиваються" красою лица?

Краса індійського образу якраз і полягає в тому, що завдяки фігурі-*рупаці* в одній картині виявляється ніби два змістових плани: очі милуються красою обличчя; бджоли насолоджуються росою з лотоса — і усе це існує одночасно.

1 Markandeya Purana. — P. 36.

2 Гринцер П.А. Основные категории классической индийской поэтики. — М., 1987. — С. 77.

3 Там само.

4 Т. 1. — С. 316.

Врахуємо ще, як даний образ переданий у посереднику, яким користувався Франко, — у тексті Рюккєрта:

Den Lotos deines Angesichts¹
Mit Auges Bienen trinken wir¹.

Тут чотиричленна структура повністю збережена.

Стає очевидним той факт, що для Франка взагалі були не важливі поетичні особливості оригіналу. Адже навіть у 1910 р., випускаючи свою поему другим виданням разом із прозовим “дослівним” перекладом історії про Гарішчандру, Франко не відтворив поетичних особливостей пурані: “Зажди ще хвилину, о пане, щоб ми напоїли свій зір твоїм видом. Коли ж ми побачимо тебе знов?”².

Разом з тим, у англійському тексті Парджітера, за яким робився “дослівний” переклад, цей образ також повністю збережений: “Our eyes as bees drink thy lotus — like mouth” (наші очі, немов бджоли, п’ють твої лотосоподібні уста)³.

Висновки. Реконструкція і порівняння двох художніх моделей світу, представлених у пурані та “Царі і аскеті”, показують, що Франко, узявши в пуранічному міфі про Гарішчандру за основу свого твору моральну “загальнолюдську” ідею про очищення через страждання, адаптував санскритський текст згідно з власною ідейно-естетичною концепцією, у власній поетичній системі.

Кожен з концептів оригіналу, а також його поетика зазнали відчутної, значної трансформації у Франковому творі. Однак між концептами обидвох творів існує певна дотичність, “спадкоємність”: так, наприклад, концепт реінкарнації трансформовався у концепт смерті і т.д., тобто між ними існує тісний зв’язок, помітні шляхи переходу. Ця обставина, прямі текстуальні збіги між санскритським текстом (німецьким посередником) та Франковим твором, а також авторський задум (“щоб легенда на сучасного читача робила хоч в приближенні таке враження, яке мусила в санскритським оригіналі робити на давніх індусів”⁴) дають підстави називати поему “Цар і аскет” як адаптацією індійського твору для українського читача кін. XIX ст.

1 Die Sage von König Hariscandra. — S.110.

2 Франко І. Цар і аскет: індійська легенда. — Львів, 1910. — С. 71.

3 Markandeya Purana. — P. 36.

4 Т. 1. — С. 484.

РЕЦЕПЦІЯ "ПАНЧАТАНТРИ"

Найбільша частина наших казок, байок, звірячих, повірок і т.д. черпає іменню з того індійського і середньовіково-книжного засобу, котрому таким способом приходить признати перворядний вплив на духове виховання нашого народу і на уформування його морального світогляду.

І.Франко

"Панчатантра" у наукових студіях. Ряд трансформацій індійської літератури в творчій спадщині І.Франка не обмежується лише епічною поезією, а включає й прозові тексти, серед яких — санскритська обрамлена повість "Панчатантра". Дев'ять сюжетів давньоіндійського твору письменник переробив (адаптував) для дітей у збірці казок "Коли ще звірі говорили" (1903), а деякі віршовані елементи повісті стали безпосередніми джерелами окремих строф "Мого Измарагду" (1897).

Використовував "Панчатантру" І.Франко й у своїх наукових студіях. Так, у статті "Тополя" Шевченка" (1890) Франко, з'ясовуючи питання еволюції процесу поетичної творчості, діалектики традиційного та індивідуального при написанні національних епопей та укладанні народних збірників, у числі останніх називає і "Панчатантру" як одну із "скарбівень старих традицій"². В огляді "Болгарські праці М.Драгоманова" (1891) письменник, вказуючи на труднощі у встановленні хронології творів індійської літератури, констатує, що з'ясування часу створення "Панчатантри" ускладнюється тим, що "оригінал твору давно затратився, а дійшли до нас тільки пізні і дуже змінені його редакції, так що оригінал приходить відтворювати по давнім перекладам перським, арабським, жидівським, монгольським і т.ін."³. У "Притчі про сліпця і хромця (причинок до історії літературних взаємин

1 Див. нашу статтю "Післявіденський період творчості І.Франка" // Українська еміграція в історії та літературі. — Тернопіль, 1996. — С.104-114.

2 Т. 28. — С. 77.

3 Т. 46 (2). — С. 33.

старої Русі) (1906), досліджуючи літературну історію притчі, Франко один із варіантів аналізованого твору віднаходить у п'ятій книзі "Панчатантри", що містить мотив співпраці сліпого з горбатого¹. Письменник згадує "Панчатантру" у своїх викладах з історії української літератури. Так, у "Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р." Франко вважає, що в "князівській добі був доконаний... із грецького переклад відомої індійської збірки казок "Панчатантри", що через Персію і Арабію дійшли до греків, і була в X віці перекладена Сетою на грецьку мову під заголовком "Стефаніт і Іхнілат"². Подібну думку про поширення "Панчатантри", цього "витвору орієнтальних фантазій", знаходимо і в його "Історії української літератури"³.

Наша мета. З'ясуємо характер трансформації індійського матеріалу у збірці казок І.Франка для дітей "Коли ще звірі говорили", а саме: порівняємо відповідність сюжетів, поетику характеротворення, системи образів, мораль, а також встановимо відповідність Франкових переробок українській казковій традиції, залучивши до аналізу матеріал українських народних казок. Це завдання впливає з авторської інтенції Франка, метою якого було "віддати якомога найліпше тон і спосіб вислову найкращих казок, записаних з уст нашого народу"⁴. Порівняльній аналіз сюжетних ліній творів допоможе відтінити Франкові нашарування ("взори") на індійський сюжет, що дозволить побачити український колорит, привнесений у поетику казки.

Із 20 казок збірки "Коли ще звірі говорили" п'ять творів мають своїм джерелом вибрані оповідання з "Панчатантри". У передмові до збірки Франко вказав джерела своїх переробок, зазначивши два видання тексту повісті: Т.Бенфея⁵ та Л.Фрітце⁶.

Хоча казки Франкової збірки сюжетно і не пов'язані між собою, однак джерела частини з них, тобто оповідання "Панчатантри", певним чином організовані. Отож для кращого з'ясування характеру трансформації казкового матеріалу у збірці Франка нагадаємо жанрові особливості "Панчатантри".

Жанр. "Панчатантра" належить до жанру санскритської

1 Т. 35. — С. 321.

2 Т. 41. — С. 215.

3 Т. 40. — С. 166.

4 Т. 20. — С. 75.

5 Panchatantra: Fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen / Aus dem Sanskrit übersetzt von Th.Benfey. — Leipzig, 1859. — Bd.1, 2.

6 Panchatantra: Ein alter indisches Lehrbuch der Lebensklugheit in Erzählungen und Sprüchen / Aus dem Sanskrit übersetzt von L.Fritze. — Leipzig, 1884.

обрамленої повісті. Оповідь у ній розділена на п'ять частин, кожна з яких складається з головної сюжетної лінії та пов'язаних з нею вставних історій. Рамкова побудова твору зумовила те, що смысловий акцент змістився на вставні оповідання, а рамка формалізувалась. Специфічною рисою обрамленої повісті є змішування різнорідних оповідань, які поєднують у собі ознаки казки, байки, легенди, новели та анекдота¹. Афористичні вірші поєднуються з розповідною прозою. В оповіданнях "Панчатантри" не проводиться якоїсь конкретної послідовної моральної доктрини² чи філософії. Їхня мораль повністю принагідна та ситуативна.

Із п'яти перероблених Франком казок чотири належать до першої книги "Панчатантри", а одна — до третьої (власне, є переробкою усієї третьої книги). Отже, предметом нашої уваги будуть оповідання першої та третьої книг "Панчатантри" у порівнянні їх з відомими казками Франка.

Розглянемо місце джерел Франкових переробок у сюжетно-композиційній структурі першої книги "Панчатантри" — "Втрата дружби".

Рамка: в основній сюжетній лінії йдеться про дружбу вола Сандживаки, що пораненим був залишений на березі річки Ямуни, та лева Пінгалаки. Дружба виникла завдяки хитрості шакалів Даманаки і Каратаки і була зруйнована заздрисним Даманакою. Ця історія перебивається цілим рядом вставних оповідань, які передаються різними персонажами в ході розгортання сюжету як ілюстрації тих чи інших сентенцій:

- історія про мавпу, що загинула від надмірної цікавості;
- історія про шакала і бубен;
- історія про багатого купця і підмітайла;
- історія про подвижника Девашармана та злодія Ашадгабугті;
- історія про ткача, що одружився на царівні;
- історія про пару ворон та чорну змію (кн.1, оп.6-7). Перероблена Франком під назвою "Ворона і Гадюка" (X казка збірки "Коли ще звірі говорили");
- історія про лева Бгасураку, якого обдурив заєць (кн.1, оп.8). Перероблена Франком під назвою "Заєць і Медвідь" (IX казка збірки);
- історія про блощицю і вошу;
- історія про шакала Чандараву (кн.1, оп.10). Перероблена Франком під назвою "Фарбований Лис" (XVII казка збірки);
- історія про лева, ворона і верблюда;
- історія про пару тітібг та Океан (кн.1, оп.12-15), перервана вставками ще трьох історій. Перероблена Франком під назвою "Байка про байку" (XX казка збірки);

1 Гринцер П.А. Санскритская обрамленная повесть // Индийская средневековая повествовательная проза. — М., 1982. — С. 9.

2 Там само. — С. 12.

- історія про хитрого шакала Чатураку;
- історія про пташку Сучімукгу та оскаженілих мавп;
- історія про мавпу, що знищила гніздо горобця;
- історія про праведного та неправедного приятелів;
- історія про чепель, змію та рака;
- історія про купця та залізни ваги;
- історія про те, як злодій врятував брахманів від смерті.

"Ворона і Гадюка". Казка з аналогічним сюжетом ("Ворона і Гади́на" порівняльний показник сюжетів №243 F* [198]) була записана в 1913р. на Гуцульщині¹.

Порівняємо сюжетні схеми Франкової казки з 6-7 оповіданнями першої книги "Панчатантри".

"Панчатантра":

1. На смоковниці звила собі гніздо пара ворон і висиділа яйця.
2. До гнізда занадилася чорна змія.
3. Ворони звертаються за порадою до приятеля шакала.
4. Шакал радить вбити змію: викрасти в якогось багатія дорогу річ і вкинути її у зміїне дупло.
5. Ворона викрадає у царських жінок діамантову нитку.
6. Євнухи помітили пропажу і кинулися навздогін.
7. Ворона кидася діамантову нитку у дупло.
8. Слуги убили змію і відібрали нитку.

9. Ворони зажили щасливо.

"Ворона і Гадюка":

1. На вербі звила собі гніздо Ворона і висиділа вороненят.
2. Чорна Гадюка з'їдає вороненят.
3. Ворона питає ради в куми Лисички.
4. Лисичка радить вдатися до хитрощів: викрасти у царської доньки, що ходить на річку купатися, золотий ланцюжок і вкинути його у зміїне дупло.
5. Ворона викрадає у царівни золотий ланцюжок.
6. Царські слуги кинулися за Вороною.
7. Подібне.
8. Подібне.

9. Ворона зраділа і почала жити спокійно.

Бачимо, що основні сюжетні вузли обох творів накладаються: (смоковниця / верба) → (ворони / Ворона) → (яйця / вороненята) → (змія / Гадюка) → (шакал / Лисичка) → (нитка / ланцюжок) → вбивство.

Фабула сюжету оригіналу суха, навіть схематична, позначена майже цілковитою відсутністю художніх засобів за винятком, можливо, епітетів ("раскидистая смоковница", "чёрная змея"), які близькі до простих означень. Характери не окреслені (змію один раз названо "злодейкой"), про їхні риси читач дізнається лише з їх учинків. Натомість у Франка образи

¹ Казки про тварин. — К., 1986. — С. 173.

випуклі, об'ємні. Так, Ворона зображена матір'ю, що впала в розпач від втрати своїх дітей. Її біль посилюється, бо вона "не надіялась ніякого лиха"¹, кладучи гніздо. Майже фізично відчуваємо втрату ворони-матері, коли читаємо, що "гадюка в норі хрупала її дитятко"². Основою творення характерів у Франка стала поетика української казки. Замість індійського шакала в тексті виступає лисичка, що названа "кумонькою"³ і радить "на хитрощі вдатися". Цікаво, що М.Грушевський в "Історії української літератури", згадуючи про індійські запозичення в українському тваринному епосі, вказує, що Лис, який заступив Шакала індійського циклу, не в усіх українських казках має визначальною рисою хитрість. Згадуючи казку про вовка, що просив лисичку підвезти його на саночках, які вона зробила для себе⁴, Грушевський зазначає, що цей образ тут "не дуже підходить під звичайну характеристику, з якою лис виступає в байках західного циклу, де він став типовим хитруном"⁵. На думку історика, казка з таким потрактуванням образу Лиса свідчить про оригінальність і давність цього сюжету.

Оповідання "Панчатантри" об'єднують у собі, як уже зазначалося, риси казки, байки, новели, легенди та анекдота, однак схематизм фабули, певний алегоризм образів, сформульованість (і кодифікація) моралі — все це визначає сприймання "Панчатантри" не як повісті, а як збірки байок. Хоча твори Франкової збірки названі казками, вони, як і історії "Панчатантри", також виявляють певний жанровий синкретизм, поєднуючи окремі ознаки народної казки, літературної казки, байки та новели.

За власним визначенням Франка, "казка є оповідання, в яким дійсність перемішана з чудесним елементом, так що цілість являється свobodним виплодом фантазії без ніякої побічної, церковноморалізуючої цілі"; а "байки... є короткі оповідання звичайно морального або загалом дидактичного змісту, в яких героями являються звірі, або інші неодушевлені речі"⁶. У світлі таких означень яскраві прикмети байки (малий обсяг, мораль) притаманні лише одному творові збірки — грецькій за походженням казці "Вовк вийтом"⁷. Якщо ж ознакою байки вважати ще й моральний алегоризм, то інші твори збірки мають цю рису. Так,

1 Т. 20. — С. 103.

2 Т. 20. — С. 104.

3 Т. 20. — С. 104.

4 Казки про тварин. — К., 1986. — С. 15.

5 Грушевський М.С. Історія української літератури: В 6 т. — К., 1993. — Т.1. — С. 163.

6 Франко І.Я. Передмова до "Галицьких народних пісень" // Етнографічний збірник. — Львів, 1895. — Т.1. — С. 25.

7 Т. 2. — С. 99.

наприклад, у казці про ворону і гадюку індійська пара ворон замінена Франком однією Вороною-матір'ю, що також сприяє увиразненню та алегоризації цього образу. Загалом можна вважати справедливим твердження Я.В.Закревської про те, що риси байки і казки “у Франка переплітаються з більшим або меншим виявленням, виступаючи під загальною назвою казки”¹.

“Заць і Медвідь”. Ця казка текстуально перегукується з народною казкою “Як Заць ошукав Ведмедя”², та близька до народної казки “Як Лев утонув в колодязі”³.

Порівняємо сюжетні схеми Франкової казки та 8 оповідання 1 книги “Панчатантри”.

“Панчатантра” оп. 8, кн. 1.:	“Заць і Медвідь”:
1. Лев Бгасурака, сп'янілий від могутності, знищує лісових звірів.	1. Медвідь роздирає звірів.
2. Просьба звірів. Укладання угоди: щодня посилати на обід одного звіра.	2. Подібне.
3. Лев погоджується.	3. Медвідь згідний.
4. Новий порядок.	4. Подібне.
5. Черга Зайця йти до Лева на обід.	5. Випав жереб — Зайцеві йти до Медведя на обід.
6. Дорога до Лева. Осяяння біля криниці. План знищення Лева.	6. Подібне.
7. Заяць перед Левом — розповідає вигадану історію про лісового владика.	7. Подібне.
8. Лев скаче у колодязь.	8. Медвідь скаче у колодязь.
9. Заяць щасливо живе у лісі.	9. Радість у лісі. Дяка Зайцеві.

Як бачимо, сюжетна схема казок тотожна. У “Панчатантри” індійську реальність розкривають: власні назви (Бгасурака), назви тварин (газелі, буйволи, плямисті олені), східні форми звертань (“О почитенные”, “О повелитель”). Франкова казка позначена виразним українським колоритом: в її тексті спостерігаємо кілька рис, які, по-перше, відсутні в оригіналі, а, по-друге, притаманні українському національному характерові (зокрема галичанина кін. XIX ст.). До них належить насамперед господарність, економність (коли Медвідь роздирає лісових звірів без потреби, оповідач висловлює думку: “Адже так і року не мине, а в ціллі лісі душі живої не лишиться, коли Бурмило буде

1 Закревська Я.В. Казки Івана Франка. — К., 1969. — С. 4.

2 Казки про тварин. — К., 1986. — С. 47.

3 Там само. — С. 41.

так господарювати¹⁾, далі — колективне вирішення питань (звірі запропонували Медведеві взаємовигідну угоду, прийнявши її "рада в раду"²⁾; демократизм (звірі кидають жереб, щоб визначити кому іти до Медведя на обід; посилають до Бурмила "депутацію"); сімейність (перед смертю Заяць іде попрощатись з жінкою і дітьми); завбачливість (коли Медвідь скочив у колодязь, Заєць "глядів, поки звірячий ворог зовсім не залиється"³⁾). У "Панчатантрі": "тут-то и пришел ему конец"⁴.

Український колорит казки простежується і на рівні лексики та фразеології. Наприклад: "такий дужий та лютий, що не приведи господи"⁵⁾; "не суди боже"⁶⁾; "аж лісом луна йде"⁷⁾; "злість підступили під серце"⁸⁾; "клястися буком і берестом"⁹⁾; "голоду намлітиса"¹⁰⁾ та ін.

Відповідно до поетики української народної казки, у Франка трансформується і система образів оригіналу. Так, Лев індійської казки стає Медведем. Хоча образ Лева інколи зустрічається в українських казках ("Звірі під пануванням Лева", "Хворий Лев"¹¹⁾), він, безперечно, належить до пізніших запозичень. Крім того, Ведмідь — персонаж, що зустрічається значно частіше.

Неважко помітити, що Лев і Ведмідь — образи до певної міри взаємозамінні. Існують аналогічні сюжети з цими головними типами ("Лев та комарі", "Бджоли і Ведмідь"; "Лев і Мишеня" та "Як білочка допомогла Ведмедеві"; "Як Лев утонув в колодязі" та "Як заєць ошукав Ведмедя"). Але для втілення образу поміщика-дідача, який створив Франко, звичайно, краще підходив Ведмідь, ніж Лев, що закріпив за собою репугацію "царя", а не власника, "дідача".

Згідно з традиційними уявленнями, зазнав трансформації і характер Заяця, що в "Панчатантрі" виступає не боязким, як це ми бачимо в переважній більшості українських казок, а винахідливим. Була можливість або замінити Заяця на Лисицю (як у

1 Т. 20. — С. 100.

2 Т. 20. — С. 100.

3 Т. 20. — С. 103.

4 Панчатантра или Пять книг житейской мудрости / Пер. с санскрита И.Серебрякова. — М., 1989. — С. 103.

5 Т. 20. — С. 100.

6 Т. 20. — С. 101.

7 Т. 20. — С. 101.

8 Т. 20. — С. 101.

9 Т. 20. — С. 101.

10 Т. 20. — С. 102.

11 Казки про тварин. — К., 1986. — С. 32; 50.

12 Грушевський М.С. Історія української літератури: В 6 т. — К., 1993. — Т.1. — С. 162.

народній казці "Звіри під пануванням Лева"¹), або ж надати йому традиційних рис. Франко пішов другим шляхом. Так, коли Зайцеві випадає "льос" іти до Медведя на обід, то "перелякався бідний Заєць так, що не суди боже, та що було робити?"². У "Панчатантрі" цей момент відсутній. Або: перед Медведем "затремтів Заєць, почувши медвежий крик і люті медвежі слова"³. В оригіналі ж Заяць хитро "застыл в неподвижности"⁴. Бажаючи переконатись у тому, що Медвідь дійсно загинув, тобто остаточно позбавити себе страху, Заяць "стоять при цямрині і глядів, поки звірячий ворог зовсім не залиється"⁵.

"Фарбований Лис" Франка виріс з твору, оригінал якого займає ледве сторінку друку. Франко розгорнув його у захоплююче оповідання про Лиса Микиту, яке стало чи не найпопулярнішою дитячою казкою з усієї казкової спадщини письменника. Якщо відкинути етнографічні умовності казок, то можна твердити, що десяте оповідання першої книги "Панчатантри" та "Фарбований Лис" співвідносяться як фабула і сюжет. Пролілюструвати це допоможе порівняльний розгляд сюжетів вказаних творів.

10 оп. 1 кн. "Панчатантри":

1. У лісі жив шакал Чандарава.
2. Від голоду подався у місто.
3. Сутичка з собаками по дорозі до міста.
4. Рятуючись, скочив у казан з синьою фарбою.
5. Шакал у лісі — переполох: його хутро синє, як у бога Шіви.
6. Шакал каже, що створений Брахманом і помазаний на царство.
7. Шакал царює. Нові порядки. Розділення влади. Вигнання шакалів.
8. Чандарава почув завивання шакалів, сам завив і цим виявив себе.

"Фарбований Лис":

1. Жив у лісі хитрий лис Микита, який стрільцям у руки не попадався, став гордим.
2. Похвалився в лісі, що в торговий день вкраде з базару курку.
3. Лис у передмісті, сутичка з собаками.
4. Рятуючись, скочив у діжку з синьою фарбою.
5. Дорога до дому. Сон. Новий вигляд. Зустріч Лиса з Вовком. Переполох у лісі.
6. Лис бачить вигоди свого нового вигляду. Говорить, що виліплений святим Миколаєм з небесної глини для того, щоб бути звірячим царем.
7. Радість у лісі. Нові порядки. Лис — добрий цар.
8. Підготовка концерту до роковин з дня царювання Лиса. Заспівали лиси.

1 Казки про тварин. — К., 1986. — С. 32.

2 Т. 20. — С. 101.

3 Т. 20. — С. 102.

4 Панчатантра или Пять книг житейской мудрости. — С. 99.

5 Т. 20. — С. 103.

9. Шакала роздерли на дрібні шматочки за ошуканство.
10. Заклучний вірш — мораль.

Микита не втримався і сам завив. Звірі зрозуміли, що перед ними Фарбований Лис.

9. Лиса розірвали на шматочки за ошуканство.
10. Приповідка: "Пізнався, як на фарбованім лисі".

Саме на прикладі "Фарбованого лиса" увиразнюється в тваринному епосі І.Франка синтез рис трьох різних жанрів: народної казки, літературної казки та новели. Не останню роль у цьому синкретизмі відіграв оригінал. Крім того, у "Фарбованому лисі" поряд з трансформацією художньої системи спостерігається і трансформація жанру: байки в літературну казку.

Зачин "Фарбованого лиса", як і більшості казок Франкової збірки, традиційний: "Жив собі в однім лісі Лис Микита"¹. Такою ж є і кінцівка: приказка, яка формулюється за історією і яка часто функціонує самостійно, містячи лише натяк на текст, складовим елементом якого вона колись, можливо, була (напр., "Лиса вбили, курам радість"²). Це досить поширене явище в українській казці ("Не впусти рака з рота"³; "Вовк і Лисиця"⁴; "Казка про чоловіка та Данила Бурмила"⁵). За зразком (схемою) народної Франко складає і свою приказку, використовуючи матеріал переробленої казки: "Я на нім пізнався, як на фарбованім лисі"⁶.

Мова тексту казки відзначається частим вживанням коротких односкладових окличних речень ("Але що діяти!"; "Господи, яке страхіття"); слів-речень ("Чудо!"; "Ого!"); популярних фразеологізованих порівнянь ("мов муха в окропі"; "як у бога за дверима").

У творі також відтворені народні вірування. Так, наприклад, Лис, прокинувшись вранці, "сплюнув тричі в той бік, де була йому така немила пригода"⁷, а коли Вовк, побачивши синього лиса, налякався, "малпа Фрузя вистригла йому три жмільки волосся з-поміж очей і пустила на вітер, щоб так і його переполох розвіявся"⁸. Названі ознаки зближують "Фарбованого лиса" із зразками народної казки, але усі ці риси відходять на другий план на тлі авторського стилю, що домінує у творі. У

1 Т. 20. — С. 122.

2 Грушевський М.С. Історія української літератури. — Т.1. — С. 166.

3 Казки про тварин. — К., 1986. — С. 190.

4 Там само. — С. 32.

5 Там само. — С. 120.

6 Т. 20. — С. 128.

7 Т. 20. — С. 125.

8 Т. 20. — С. 125.

Франковій казці, на відміну від народної, бачимо широке коло художньо-виражальних засобів: епітетів, порівнянь, усталених виразів, характерних саме для мови творів І.Франка. Наприклад, стрільці лисові “не могли доїхати кінця”, бо Лис “кпив собі з них”; синього лиса ще не було, “відколи світ світом і лис лісом”; звірі надіються прожити з царем Лисом “віки вічисті”; звірам “мов полуда з очей спала” та ін.

Широко вживає Франко у казці пейзажні описи та психологічні мотивації, чого майже не зустрічається в народних казках¹. Ось картина базару у торговий день: “А на вулиці і на торговлиці крик, шум, гармидер, вози скриплять, колеса туркочуть, коні гримлять копитами, свині квичуть, жиди шваркочуть, селяни гойкають...”². А ось мотивація дій Микити: “Майже вмираючи зо страху, бідний Лис Микита мусив сидіти в фарбі тихо аж до вечора, знаючи добре, що якби тепер у такім строї, появився на вулиці, то вже не пси, але люди кинуться за ним і не пустять його живого”³.

Цікавою особливістю “Фарбованого Лиса” є те, що текст казки фіксує і сугестує читачам оповідну інтонацію, хоча текстуальний оповідач, несучи в собі і традицію, і набуту освіту, виступає не простим транслятором, а індивідуальністю. Для досягнення цього ефекту Франко використовує такі прийоми, як звертання до адресата і авторський коментар (“Бачите, в тім домі жив маляр, що малював покої, паркани та садові лавки. Власне завтра мав малювати якийсь великий шмат паркану і відразу розробив собі цілу діжку фарби й поставив її в куті на подвір’ї, щоб мав на завтра готову”⁴); прийом референції (“Чи пізно, чи рано встав він на другий день, сього вже в книгах не записано”⁵); Лис регулярно називається “моїм”, “нашим”, що теж індивідуалізує оповідача.

Народна казка оперує переважно простими або складними неускладненими реченнями, Франковій же казці властивий складний синтаксис, наприклад: “Він ще вчора був добрий знайомий нашого Микити, але тепер, побачивши нечуваного синього звіра, всього в колючках та гудзах і таким здоровенним, мов з міді вилитим, хвостом, він аж завив з переляку, а отямившись, як не пішов удирати — ледве хлипає!”⁶.

У десятому оповіданні першої книги “Панчатантри” є риси байки. Історія подана як ілюстрація сентенції:

1 Закревська Я.В. Казки Івана Франка. — К., 1966. — С. 42.

2 Т. 20. — С. 123.

3 Т. 20. — С. 124.

4 Т. 20. — С. 124.

5 Т. 20. — С. 125.

6 Т. 20. — С. 125.

Кто знается лишь с чужаками,
и ближних отверг, неразумье
являет: он будет растерзан,
подобно царю Какудруме¹.

Образ шакала в індійській байці алегоричний, оскільки втілює риси людини, яка відрікається від своїх родичів. З цього приводу Я.В.Закревська пише: "У казці "Фарбований лис", що є переробкою індійської казки, неглибоку мораль, яка зводилась до того, що хто відвертається від своїх найближчих друзів, а чужих робить своїми, то наражує себе на смерть подібно Синьому Шакалу, Франко змінює на більш повчальну і соціально значиму, показуючи, які сумнівні і нетривкі царська ласка і царське становище"². На наш погляд, без урахування жанру "Панчатантри", до якої аналізовані казки та байки входять як складові частини, будь-які судження про "глибини" моралі вразливі. Адже "Панчатантра", ця обрамлена повість, ніколи не була в основній своїй оповіді націлена на подання "глибокої моралі". Її головна мета — розважити читача та дати йому поради з тих чи інших питань. Крім того, "Фарбований лис" є не байкою, а літературною казкою, котра, якщо згадати уже цитоване визначення Франка, не має на меті моралізування, оскільки є "свобідним виплотом фантазії".

З Франкової казки випливає висновок не про те, що "царське становище нетривке", а що не потрібно надто пишати-ся і хвалитися своїми здібностями (пам'ятаймо, що перед нами казка для дітей), бо за прорахунки суворо карають. Прямого причинно-наслідкового зв'язку між провиною і покаранням ні в індійському, ні у Франковому текстах немає. У "Панчатантрі" шакал провинився ще задовго до того, як зневажив своїх колишніх друзів, таких, як він сам, шакалів, коли вирішив ошукати лісову громаду, що і стало безпосередньою причиною його смерті. За те ж саме загинув і Лис Микита, але народна уява і мораль ідуть далі, вловлюючи і зводячи до купи, здавалося б, віддалені, але насправді морально пов'язані явища. І зневага друзів та ошуканство Чандарави, і пихатість та брехливість Лиса Микити — лише окремі прояви їх натури, здатної й на інші ганебні вчинки. Звідси — і ця метафізика народної моралі: злодій карається не за окремий злочин, а за низьку свідомість. Отже, як бачимо, висновок з Франкової казки *принципово* не відрізняється від моралі індійської байки про шакала.

Відмінність між індійським та Франковим творами полягає, як уже зазначалось, у жанрі. Байка з її несподіваною розв'язкою та алегоризмом образів, збагатившись у переробці

¹ Панчатантра. — С. 112.

² Закревська Я.В. Казки Івана Франка. — С. 20.

рисами авторського стилю, трансформувалась в літературну казку, набувши новелістичних рис. Адже у ній є головна ознака новели — несподіване закінчення. Несподіване не тільки тому, що царя (нехай і лже-царя) раптом убивають, а й тому, що Лис, названий на початку "хитрим-прехитрим", раптом потрапляє у халепу, що в українських казках трапляється дуже рідко.

"Байка про байку". Ось співвідношення її сюжету з сюжетом індійського оригіналу.

12-15 оп.1 кн., "Панчатантри"	"Байка про байку"; П ч.
1. Жила на березі океану пара тітібг.	1. Була собі Синичка.
2. Самка тітібга зібралась висидіти яйця і просить чоловіка знайти безпечніше місце.	2. Прийшло їй до голови висидіти яйця на березі Моря.
3. Чоловік не бачить причин для хвилювання.	3. Відсутнє.
4. Жінка наполягає: океан — серйозна загроза.	4. Подібне.
5. Чоловік зухвало не боїться.	5. Подібне.
6. Океан підслухав розмову птахів.	6. Подібне.
7. Пташка знесла яйця.	7. Подібне.
8. Океан високим припливом викрав яйця з берега.	8. Море розбухалось і забрало яйця.
9. Жінка лає чоловіка за безпечність.	9. Діалог Синички з Морем. Синичка ласться.
10. Чоловік каже, що доб'ється правди: збере усіх пернатих і висушить Океан.	10. Подорож за помічю спалити Море. У Хробачка-світлячка.
11. Жінка радить зібрати неодмінно усіх птахів, бо разом зробити це легше.	11. Відсутнє.
12. Чоловік скликав птахів і розповів їм, що сталося.	12. У Блудного Огника.
13. Птахи радять звернутися до Вайнатеї, їх спільного володаря.	13. У Крука.
14. У Вайнатеї-Гаруди. Вайнатея жаліється Вішну.	14. У Бузька.
15. Вішну погрожує Океану стрілою.	15. В Орла.
16. Океан повертає яйця.	16. Невдача: Орел вилаяв Синичку.
17. Відсутнє.	17. Синичка висиділа нові яйця у безпечному місці.

Як бачимо, Франкова переробка набула чітких ознак куму-

лятивної казки із ланцюжковим поєднанням композиційних елементів. Композиція індійської байки теж цікава. Як вказував ще О.О.Потебня, у ній відсутня "єдність дії"¹. Твір розпадається на дві частини. У першій, де Океан викрадає яйця самки тітібги, проводиться думка, що боротися зі стихією неможливо. У другій — доводиться, що слабший може боротися з сильнішим і перемагати його. Потебня, поділивши усяку байку на дві частини (підмет, те, що складне, незрозуміле, потребує пояснення, і присудок — відповідь на питання, пояснення підмета), приходить до висновку, що байка про тітібгу суперечлива, але не за змістом, а за логікою побудови байки як жанру. Перша половина твору, як ілюстрація певного підмета, семантично тотожна з випадками, де доводиться, що боротися зі стихіями неможливо, друга ж половина тексту є ілюстрацією протилежної тези. Франко у своїй байці позбувся цієї логічної вади, і його твір характеризується єдністю дії: політично забарвлена теза підмета ("є такі люди, що їх коле в очі те, що ми є на світі, раді би, щоб нас не було, і добирають усяких способів, аби скасувати нас. Але вони все пригадують мені ту Синицю, що збиралася спалити море"²) потребувала недвозначного присудка, і письменник обирає першу (неміфологічну) частину індійської байки для його реалізації.

"Ворони і Сови". Якщо на прикладі розбору попередніх чотирьох казок ми мали можливість простежити характер трансформації окремого твору, то на прикладі "Ворон і Сов" маємо нагоду побачити особливості переробки цілої книги (третьої книги "Панчатантри").

Розглянемо це спочатку на рівні композиції.

III книга "Панчатантри":	"Ворони і Сови":
1. Сюжет: сови нападають на ворон. Повелитель ворон зібрав радників і питав їх поради. П'ять точок зору: примирення, боротьба, ухвалення, вицікування, союз; історія про причини війни ворон та сов; вибори Сови царем птахів зірвав Ворон.	1. Частина I. Лихо воронам від сов. Нарада п'яти міністрів: перемир'я, війна, втеча, вицікування. Частина II. Про причини війни: вибори Сови царем птахів зірвала Ворона.
2. Вставне оповідання 1. Вставка: про те, як зайці вигнали слонів зі своєї землі, сказавши, що їхній цар — Чандра (Місяць).	2. Частина III. Про слонів і зайців.
3. Вставне оповідання 2. Вставка: про	3. Частина IV. Про Воробця і Косто-

1 Потебня А.А. Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка // А.А.Потебня. Теоретическая поэтика. — М., 1990. — С. 63.

2 Т. 20. — С. 170.

- Сойку і Зайця, що оселився в сойчиному гнізді, і про те, як Сойка і Заєць ходили до Кота на суд.
Сюжет: Закінчення історії про причини війни ворон і сов.
4. Вставне оповідання 3. Вставка: про брахмана і трьох шахраїв.
5. Вставне оповідання 4. Вставка: про Змію, що поранила собі тіло, її з'їли мурахи, які занюхали свіжу кров.
Сюжет: про задум ворон знищити сов.
6. Вставне оповідання 5. Вставка: про змію, брахмана і його скупого сина.
7. Вставне оповідання 6. Вставка: про золотих гусей і золотого птаха.
Продовження історії про брахмана і Змію.
8. Вставне оповідання 7. Вставка: про те, як Голуб нагадував птахолова своїм тілом і тим самим повернув його до праведного життя.
Сюжет: сови вирішують не вбивати Ворона.
9. Вставне оповідання 8. Вставка: про брахмана Дрону та злодія Круракаршу.
Сюжет: Воронові вирішено зберегти життя.
10. Вставне оповідання 9. Вставка: про юнака, в животі якого оселилась Змія, та дочку царя.
Сюжет: Сови залишають Ворона у себе і обіцяють добре годувати.
11. Вставне оповідання 10. Вставка: про птаха з золотим послідом.
Сюжет: Сова Рактакша залишає фортецю сов.
12. Вставне оповідання 11. Вставка: про Шакала в печері та Лева.
13. Вставне оповідання 12. Вставка: про Змію і жаб.
14. Вставне оповідання 13. Вставка: про брахмана і його невірну дружину.
- гриза та Кота-суддю. Ворони придумують план проти сов.
4. Частина V. Про трьох Круків, що перехитрили Яструба.
5. Частина VI. Каркайло цареві розповідає план розправи над совами. Каркайло серед сов.
6. Відсутнє.
7. Відсутнє.
8. Відсутнє.
9. Відсутнє.
10. Відсутнє.
Частина VII. Каркайло вигадує історію про ворон і розповідає її совам.
Частина VIII. Нарada міністрів: що робити з Каркайлом.
Частина IX. Каркайло розповідає вигадану історію про родичів Пугукала.
Частина X. Каркайло — служка у сов.
11. Відсутнє.
12. Частина XI. Про Лисичку в ямі та Леопарда. Пугукало залишає сов.
13. Відсутнє.
14. Відсутнє.

Закінчення історії про Змію і жаб.

15. Сюжет: знищення сов: закінчення 15. Частина XII. Знищення сов.
сказання про війну ворон і сов.

Як видно з порівняльного аналізу композицій III книги "Панчатантри" та казки "Ворони і Сови", із тринадцяти вставних історій оригіналу, що вклинюються в основний сюжет історії боротьби ворон і сов, письменник залишив тільки чотири (історія про слонів і зайців (III); історія про горобця і костогриза (IV); історія про трьох круків і яструба (V); історія про Лисичку та Леопарда), ввівши натомість дві власні історії (про ворон (VII), та про родичів Пугукала (IX)).

У передмові до збірки Франко з приводу "Ворон і Сов" писав: "Се переповідка, хоч і значно скорочена, цілої третьої книги індійської "Панчатантри", що дає поняття про те, як посплітанні були казки в Індії і підладжені для морального навчання"¹. Письменник мав на увазі своєрідність побудови "Панчатантри" як обрамленої повісті. Як відомо у композиції "Панчатантри" можна виділити три основні структурні елементи: рамку з головним сюжетом, вставні історії та віршовані вставки. У казці Франка "Ворони і Сови" можна вирізнити такі ж елементи. Гадаємо, в цьому випадку доречніше говорити про трансформацію у Франка не конкретного елемента структури тексту, а самого *принципу* нанизаної побудови. Розглянемо це питання докладніше.

В усіх книгах "Панчатантри" окремі історії долучаються до основної оповіді за допомогою одного і того ж композиційного прийому: оповіданню передує невеликий вірш, що містить натяк на подальшу історію. Той самий вірш і завершує твір. Така строфа, що обрамлює оповідання, називається "охоплюючою" (kathasamgraha). Наприклад, уже відома нам історія про Зайця та Лева починається віршем:

Разумный, хотя он и мал,
победы над сильным добьется.
Так заяц сумел утопить ³
владыку лесного в колодце .

Ці слова, сказані шакалом Даманакою, зацікавлюють Каратаку, і він просить товариша пояснити вірш. Даманака розповідає казку про Лева Бгасураку, закінчуючи свою історію, ніби підсумовуючи, тими ж рядками.

Подібний принцип введення казок в основний сюжет діє і

¹ Т. 20. — С. 76.

² Иванов В.В. Панчатантра // Панчатантра. — М., 1958. — С. 312.

³ Панчатантра. — С. 96.

в Франкових "Воронах та Совах", хоча і з деякими відмінностями. Замість віршованої проводиться прозова аргументація, натяк на наступну історію. Так, наприклад, в кінці першої частини казки Каркайло, перш ніж розповісти громаді про причини війни ворон та сов, запитує: "Ви, мабуть, думаєте, що ті сови так собі, з доброго дива, розпочали з нами війну? Ой ні, се у них здавна, з дідів-прадідів такий звичай і така установа. А знаєте чому?". Оскільки ця фраза не кодифікована (не зафіксована як вірш чи приповідка раз і назавжди, типу народного "Бери вовка в плуг, а він дивиться в луг"²), то і в кінці розказаної Каркайлом історії вона не повторюється. Хоча це не загальне правило для Франкової казки: у третій частині, де йдеться про те, як зайці вигнали слонів зі своїх володінь, прийом "охоплюючого вірша" (речення) зберігається. Перед тим, як розповісти історію, Ворона говорить: "Не раз саме ім'я міцного заступника може відвернути від нас лихо"³. Наприкінці оповідання ця фраза, набувши, як бачимо, універсального значення приказки, повторюється, підводячи, як і в індійському оригіналі, підсумок сказаному.

Але вірші "Панчатантри" служать не лише приводом для введення в текст нових вставних епізодів. У віршах герої твору висловлюють різноманітні повчання та правила життєвої мудрості, адже чергування віршів і прози — це характерна риса побудови індійської розповідної літератури взагалі. Таку композицію мають "Брахмани" та "Упанішади", буддійські сутри і "Джатаки"⁵. Частково відбився цей принцип і в "Воронах і Совах". Саме принцип, бо Франко не перекладав (за винятком одного випадку, який ми розглянемо пізніше) вірші оригіналу українською мовою, а використав арсенал української народної творчості (насамперед приказок та прислів'їв), іноді моделюючи за народним зразком власні рядки, відповідно до змісту описуваного епізоду. Так, тридцять строф "Панчатантри", які виголосив один із воронів, схиляючи свого царя до примирення з совами, і остання з яких звучить:

Безумно ли слабому биться
со вражеской ратью могучей?
Кто видел такое, чтоб с ветром
успешно поспорили тучи?⁶

1 Т. 20. — С. 120.

2 Грушевський М.С. Історія української літератури. — Т.1. — С. 166.

3 Т. 20. — С. 132.

4 Иванов В.В. Панчатантра. — С. 312.

5 Алиханова Ю.М. Дхваньялока Анандавардханы и его учение о поэзии. — С. 10.

6 Панчатантра. — С. 257.

Франко замінює короткою римованою приказкою:

З сильнішим не борися,
А радше покорися².

У Х частині казки, де Каркайло потрапляє у табір сов, зустрічаємо вірш:

Крук у сов'ячій гнізді —
Бути совам у біді³.

У "Панчатантрі" ж цей епізод взагалі відсутній.

Єдиною власне текстуальною переробкою санскритського вірша є три строфи Х частини казки, які "муркоче" кіт, вдаючи з себе святого. У "Панчатантрі" десять строф, виголошених Котом-хитруном, є промовою про віру. Деякі мотиви та образи цього монологу у Франка збережені.

Порівняймо:

П а н ч а т а н т р а:

Ф р а н к о:

Пусть эта вот заповедь веры
вам будет звездой путеводной:
Другим не чините такого,
что вам самому неудобно.

Не чини другому, що тобі не мило.

Все зыбко: преходят земные
багатства — и бренны тела.
Бессмертна лишь смерть. Так спешите,
вершите благие дела.
Кто время проводит в тщете,
деяний благих не творит,
Подобен кузнечным мехам:
он мертв, хоть и дышит на вид.

Над сто добрих слів вартніше одно
добре діло.

Ни стыд не прикроет собака
хвостом, ни убьет комара.
На что он? — На что и ученость
без веры? Одна мишура.

Як хвіст не криє пса від мух і від
сльоти,
Так мудрість без пожитку є сама
без чесноти.

Веры лишенные сходны
с птичьим пометом, с половой.
Или с москитами: проку

² Т. 20. — С. 129.

³ Т. 20. — С. 147.

нету от них никакого.

Что масла и сливков вкуснее?
что слаще плодов наливных
и краше соцветий? Однако
кто веру сменяет на них?

Вартніший овес, ніж солома вівсяна,
Від молока вартніша сметана,
Вартніший плід, аніж гіляка та,
А від життя вартніша чеснота.

Суть веры: другим помогайте
в беде, не чините дурного, —
Тогда обретете спасенье, —
и знать вам не надо иного.

До досконалості приводять три дороги:
Для бідних не щади підмоги,
Для добрих май в душі зичливість
Для всіх — же справедливість.

Вплетення в сюжетну канву казки віршів, за якими, звичайно ж, стоять індійські впливи, не варто, однак, на наш погляд, розглядати виключно як наслідування (нехай навіть не текстувальні, а принципові) санскритського тексту. Пригадаймо багаті традиції української казки, де також нераз зустрічаємо прозу, перемішану з віршами, пісеньками та римованими приказками. Можна з цього приводу згадати і пісеньку Колобка ("Я по коробу метений...")¹ і віршики Кози-дерези ("Я Коза дереза, з-під боку луплена...")² і лемент Півника, якого украла Лисичка ("Котику-братику! Несе мене лиска...")³ та багато інших.

Однак, не в усіх історіях казки "Ворони і Сови" бачимо сліди українізації індійського матеріалу. Підкреслено український колорит має лише епізод про Яструба та круків (до того ж разом із трансформацією системи образів спостерігаємо і перехід новели про брахмана і шахраїв у соціально-побутову казку). В історії про Воробця і Костогриза, що ходили на суд до Кота, помітні певні риси української реальності (назви рослин: тополя, просо; порівняння: "товстенький, як грудка масла"; фразеологізми: "забиратися власним коштом", "махати на зламану голову"; стійкі словосполучення: "заклятий ворог", "щира, свята правда", вигуки в мові персонажів: "гей", "ге", "овва" та ін.). Історія про Лисичку та Леопарда національно нейтральна, тим більше, що Лев, який діє в індійській казці і є поширеним персонажем українського тваринного епосу, замінений Леопардом, тобто типом, значно екзотичнішим, ніж Лев. До того ж, Лева можна було замінити Ведмедем (як у казці "Засць та Медвідь"), якби Франко мав намір українізувати цю історію. І вже зовсім позбавленим українських рис виглядає епізод про зайців та слонів, розказаний як підкреслено чужий ("було то не в нашім краю, а далеко, далеко в гарячих сторонах")⁴. Тому і власні назви, що зустрічаються в індійському тексті, Франко

1 Казки про тварин. — К., 1986. — С. 211.

2 Там само. — С. 211.

3 Там само. — С. 56.

4 Т. 20. — С. 132.

переклав майже буквально: Слон Чатурданта (той, що має чотири бивні) — Чотиризуб; заєць Ламбакарна (той, що має довгі вуха) — Довгослук; цар Чандра (Місяць) — Місяць.

Висновки. Санскритська обрамлена повість "Панчатантра" відіграла певну роль у творчості І.Франка: в наукових студіях письменника вона служила ілюстрацією тих чи інших літературних явищ, а у прозовій спадщині окремі її епізоди стали джерелом п'яти казок збірки "Коли ще звіри говорили".

Тексти, перероблені Франком з "Панчатантри", постають як синтез трьох складових: індійського сюжету (включаючи принципи його побудови), поетики української народної казки та авторського стилю.

У деяких творах, джерелом яких є "Панчатантра" ("Ворони і Сови"), є такі риси індійського оригіналу, як поєднання віршів та прози, прийом "охоплюючого вірша", композиційні принципи обрамлення та нанизуючої побудови.

Особливості творення образів у казках підпорядковані традиційним уявленням про характери українського тваринного епосу (заєць — боягуз, лис — хитрий, ведмідь — хижий, недолугий). Риси авторського стилю найбільше помітні на рівні фразеології (вживання типових для мови творів Франка виразів) та синтаксису (використання складних, ускладнених зворотами речень).

Не в усіх, розглянутих нами творах є сліди українізації індійського матеріалу. Одні тексти представлені національно-нейтральними, інші — підкреслено інонаціональними, що робить сприйняття збірки "Коли ще звіри говорили" стереоскопічним.

Поряд з трансформаціями системи образів і національного колориту у казках Франка спостерігаємо і трансформацію жанрів: байки — в літературну казку; новели — в соціально-побутову казку.

Враховуючи аналогічність сюжетів (крім "Байки про байку"), мораль Франкових творів, у тих випадках, коли її доречно виділяти, в порівнянні з етичними афоризмами оригіналів не виявляє особливої розбіжності.

III. Буддійський текст

* * *

У цьому розділі йтиме мова про зв'язок І.Франка з буддизмом та буддійською літературою. Почнемо розгляд із найбільш контактних форм рецепції, якими є переклад та адаптація, і завершимо такими формами, що виявляються лише на рівні маркацій у структурі Франкового коду.

З буддійських творів, відомих Франкові текстуально, загалом можемо назвати три: "Сутта-ніпату", "Дгаммападу", "Джатаки". У художній практиці поета, безпосередньо знайшли відображення "Сутта-ніпата" та "Дгаммапада".

Знайомство Франка з буддійською літературою почалось замолоду і тривало упродовж усього його творчого життя: перші художні опрацювання строф із "Дгаммапади", наприклад, належать до 1883 р., а останні — знаходимо у збірці "Давне й нове" (1911). Знання буддійських текстів стало у Франка тією фактичною базою, що уможливила їх художню рецепцію.

АДАПТАЦІЯ "СУТТА-НІПАТИ"

"Сутта-ніпата" — це частина буддійського канону — "Тіпітаки" (в перекладі з палі — "три кошики (вчень)")¹. Щоб зрозуміти місце "Сутта-ніпати" всередині "Тіпітаки", необхідно врахувати, що "Тіпітака" поділяється на три великі частини-пітаки: "Віная-пітаку", що має три розділи ("Сутта-вібганга", "Кгандгака" і "Парівара") і містить буддійські правила; "Сутта-пітаку", яка складається з п'яти частин-нікай і найповніше висвітлює буддійське вчення; та "Абгідгамма-пітаку", яка містить сім філософських трактатів, що розкривають основи буддійської філософії.

"Сутта-ніпата" разом з "Дгаммападою" та "Джатаками" складає основу п'ятої частини ("Кгуддака-нікаї") "Сутта-пітаки".

І.Франкові належать переклади двох буддійських сутр: "Дганія-сутти" (у Франка вона розділена на дві частини: "Мара і Будда" та "Багач і Мудрець") та "Падгана-сутти" (у Франка "Пісня про високе змгання").

Прагнення І.Франка до "перекодування" іноавторських текстів при їх рецепції (переведення тексту з коду оригіналу, у

¹ Див.: Папуша І. Буддизм // Літературознавчий словник-довідник. — К., 1997. — С. 93-95.

якому текст повністю відтворюється, у код загальнолюдський, що призводить до адаптації, а не перекладу), виявилось і при рецепції буддиської літератури, зокрема "Сутта-ніпати".

Щоправда, "Падгана-сутта" ("Пісня про високе змагання") чи то завдяки своєму змістові (у ній йдеться про спокушування Будди, який прагне досягти нірвани, Марою), чи то через те, що призначалась для наукового видання (друкувалася в тексті розвідки "Пісня про правду і неправду" (1906)), зазнала менших деформацій у Франковому перекладі порівняно з "Дганія-суттою". Тому ми зупинимось детальніше на Франковій версії саме "Дганія-сутти".

Франкові уривки "Багач і Мудрець" та "Мара і Будда", які вперше були надруковані у "Літературно-науковому віснику" (1901), є, власне, двома частинами одного буддиського твору — "Дганія-сутти" (з палі "Сутра пастуха Дгані"), з яким Франко знайомився за німецьким перекладом А.Пфунгста¹. Український індолог П.Ріттер, який і сам перекладав "Дганія-сутту", вважав цей текст "одним з найяскравіших і найпопулярніших текстів "Сутта-ніпати"².

Досліджувати (а радше — коментувати) переклади буддиських текстів, що є вираженням певної ідеології, представлені у поетичній формі, користуючись лише загальною теорією перекладу, важко і не зовсім виправдано. Ми спробуємо використати для нашого дослідження Франкових перекладів буддиських текстів структурально-семіотичну методологію, послуговуючись такими поняттями, як "код", "риторика" та "ідеологія". Ми розуміємо "код" передусім як певну комунікативну конвенцію, а "риторику" та "ідеологію" як термінологічну пару, у якій риторика — це світ кодів та словників, світ скодифікованих комунікативних розв'язків, а ідеологія — це "сукупність знання адресата і групи, до якої він належить, а також його система психологічних сподівань, позиція його мислення, набутий ним досвід, його моральні принципи"³.

Композиційно "Дганія-сутта" складається з трьох частин. Перша є діалогом пастуха Дгані з Багаваном, Буддою (12 строф); друга — навернення пастуха Дгані на шлях звільнення (3 строфи); третя — суперечка Мари з Буддою (2 строфи).

Робити висновок про те, що уривки І.Франка "Мара і Будда" та "Багач і Мудрець" є не перекладами палійської сутри, а лише адаптаціями її, можна вже навіть за формальними

1 Das Sutta Nipata: Ein Sammlung von Gesprächen welche zu den kanonischen Büchern der buddhisten Gehört / Deutsche übertragen von A.Pfungst. — Stassburg, 1889.

2 Голоси Стародавньої Індії: Антологія давньоіндійської літератури / Перекл. з санскриту П.Ріттера. — К., 1982. — С. 333.

3 Еко У. Риторика та ідеологія / Пер. У.Головацької // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — Львів, 1996. — С. 420.

ознаками: уривки Франка представляють тільки першу та третю композиційні частини "Дганія-сутти", друга ж її частина (про навернення пастуха Дгані) — випущена; Франко вибрані уривки подає як два окремі твори, а не як дві частини однієї цілості; у Франка пастух названий "Багачем", а Бгагаван — Мудрецем, що переводить діалог пастуха з Бгагаваном з буддійського виміру в загальнолюдський. Однак не обмежуючись формальним рівнем, спробуємо за риторикою буддійського та Франкового текстів розпізнати їх ідеологію, вказавши принципову різницю між ними. Це дасть, додатковий матеріал до характеристики особливостей Франкової рецепції буддійської й інонаціональної загалом літератури.

Реконструювати оригінал ми намагалися за чотирма перекладами: німецьким Пфунгста¹; російськими Ю.Аліханової² і Н.Герасимова³ та українським П.Ріттера⁴.

Порівнюючи між собою різні версії "Дганія-сутти", ми виявили, що даний твір чітко структурований на рівні художнього образу. Ця структурованість проявляється у паралелізмі образів, кожен з яких символізує певну доктрину чи концепт буддійської ідеології.

Так, на кожну репліку пастуха Дгані Бгагаван дає свою відповідь. У словах пастуха і Будди є спільне коло образів, символізм яких стає очевидним у попарному прочитанні і зрозумілим у тому естетичному кодї індійської літератури, в якому створювалася і функціонувала буддійська поезія.

Ось одна з пар реплік.

П а с т у х :

Я заховався від гедзів, на пасовищах із соковитою травою пасуться мої корови, дощ не пошкодить їм: о небо, тепер ти можеш послати дощ.

Б г а г а в а н :

Надійний пліт (човен) я собі зробив; перепливши *потік*, досяг *вічного берега*. Тепер цей *пліт* мені не потрібен: о небо, тепер ти можеш послати дощ.

У вірші Будди слова "пліт", "потік", "вічний берег" символізують конкретні концепти буддійської ідеології. Так, "пліт" — це тіло, у якому буддист досягає нирвани, після чого воно стає йому непотрібним. "Потік" — це пристрасті, гріховність, круговорот перевтілень. "Перепливти потік" — означає вийти з

1 Das Sutta Nipata. — S. 4-7.

2 Bhagavad-Gita oder: Das Lied der Gottheit / Aus dem Sanskrit ubersetzt von R.Boxberger. — Berlin, 1870. — S. 106-108.

3 Сутта-Нипата: Сборник бесед и поучений / Пер. с пали Фаусболля, рус. пер. Н.И.Герасимова. — М., 1899. — 34-36.

4 Голоси Стародавньої Індії: Антологія давньоіндійської літератури. — С. 256-258.

колеса народження і смерті; а "вічний берег" символізує нірвану. Образи потоку, який зносить усе, що трапляється йому на шляху, і безпечного берега (острова), проти якого потік безсильний, належать до найпопулярніших в індійській літературі¹.

Слова пастуха про те, що він сподівається знайти захист від сил природи (символи гедзів та дощу) у затишному куточку природи, після слів Будди повинні були викликати у буддистів переконання в нетривкості, нестабільності людського існування, що здатне приносити лише страждання.

Майже у кожній строфі "Дганія-сутти" рефреном звучить фраза "о небо, тепер ти можеш послати дощ". Небезпека дощів в Індії полягає в тому, що вони викликали повені, затоплювали цілі поселення. З повинню втрачається усе нажите майно. У "Дгаммападі", що, як і "Сутта-ніпата", належить до найдавніших текстів "Тіпітаки", читаємо: "Людину, перейняту дітьми та худобою, сповнену бажань, відносить смерть, як повинь — заснуле село."²

ґ.ґачечіладзе називає художній переклад відображенням художньої дійсності першотвору. Під "художньою дійсністю" теоретик перекладу розуміє органічну єдність змісту (за яким ми відтворюємо в уяві явища живої дійсності, відображені у першотворі) та форми, властивих художньому творові. Ожививши в уяві художню дійсність оригіналу, перекладач може "перевисловити" усе це своєму слухачеві на зрозумілій для нього мові³.

У нашому випадку це означає, що Франко, перекладаючи "Дганія-сутту", повинен був відтворити в уяві художню дійсність оригіналу: співвіднести повідомлення (сутту) з реальною індійською дійсністю, ранньою буддійською філософією, врахувати принципи побудови буддійського тексту (образний паралелізм), а тоді висловити цю художню дійсність українською мовою.

Однак, уже з перших рядків Франкового тексту можна збагнути, що перекладач справді співвідносив художню дійсність оригіналу з реальною дійсністю, — проте не індійською, а українською.

Майже у кожному вірші Франка виявляється тенденція до універсалізації тексту сутти. Де в оригіналі (німецькому посереднику) стоїть "рис" ("Ich habe meinen Reis"⁴), там у Франка — "страви" ("Ось я страв наварив"⁵). Де в оригіналі "на

1 Дхаммапада / Пер. с пали В.Н.Топорова. — М., 1960. — С. 138.

2 Там само. — С. 120.

3 Гачечіладзе Г. О реализме в искусстве перевода // Актуальные проблемы теории художественного перевода: В 2 т. — М., 1967. — Т.1. — С. 45.

4 Das Sutta Nipata. — S. 4.

5 Т. 8. — С. 108.

березі річки Магі" (lebe ich an den Ufern des Mahi"¹), там у Франка просто "над річкою" ("Над рікою з сім'єю живу собі влад"²). Де в оригіналі рефреном повторюється "О небо, тепер ти можеш послати дощ" ("Daum, wenn du willst, regine oh Himmel"³), там у Франка "тож, о небо, як хоч, спускай зливу і град"⁴, хоча в Індії граду немає, а якби навіть і був, то чим він страшний пастухові? Небезпекою був лише дощ, який несе за собою повінь.

Ми уже зазначали, що заміна пастуха Дганії на "Багача", а Багавана на "Мудреця" також універсалізує буддійський діалог, переводячи його таким чином із буддійського в загальнолюдський код. У Франковій версії сутри з реплік "Багача" і "Мудреця" постає дві рівноцінні світоглядні позиції без переваги жодної із них. Франко ніби дає право кожному читачеві вибрати те, що йому ближче. Позиція "Багача" у Франковій версії не викликає ні зневаги, ні обурення:

Я працюю і дбаю
Тим кормлюсь і те маю,
І край мене здорових дітей моїх ряд;
Вони чесно ростуть,
Про них злого не чуть, —
Тож, о небо, як хоч, спускай зливу і град⁵.

Не намагається Франко викликати і симпатію до позиції "Мудреця". Він представляє її просто як спосіб бачення світу:

Я нічим не журюсь,
Нікому не корюсь,
З тим, що маю, зійду світ весь там і назад;
І нікому служить я не мушу й на мить,
Тож о небо, як хоч, спускай зливу і град⁶.

Франко, опускаючи другу композиційну частину буддійського тексту (де Дганія, зрозумівши примарність і хибність своїх уявлень про світ, навертається на шлях Будди), тим самим наголошує на рівноцінності позицій Багача і Мудреця: потрібні і ті, і ті; і чесні, працьовиті, заможні "багачі", що створюють добробут; і неприв'язані до життя, вільні від моральних вад "мудреці", що своїм прикладом гармонізують суспільство.

1 Das Sutta Nipata. — S. 4.

2 Т. 8. — С. 108.

3 Das Sutta Nipata. — S. 4.

4 Т. 8. — С. 108.

5 Т. 8. — С. 109.

6 Т. 8. — С. 109.

Підходячи до свого перекладу "Дганія-сутти" з такою концепцією, письменник "заземлив" мовні партії "Багача" та "Мудреця" на українській реальності, надавши образам життєвості. Тому за риторичними фігурами "Багача" проступає ідеологія українського багатого селянина, його прагнення та ідеали. Так, над рікою він "з сім'єю живе собі влад"¹ (у посереднику: "zusammen mit meinen Genossen lebe ich"²). У нього:

...жінка покїрна
 Не ледача, а вірна,
 І трудяща, й мені йде під лад,
 І хороша на вроду,³
 І славетного роду .

Про "працьовитість", "неледащість" та "славетний рід" у посереднику не йдеться: "Mein Weib ist gehorsam, nicht leichtfertig, lange Zeit lebt sie mit mir vereint, sie ist anmuthig, nichts Strafliches hor' ich von ihr"⁴.

В останній репліці пастуха Дганії "міцні шнури з мунджі", якими пастух прив'язує корів, у порівнянні з "путами", які порвав на собі Будда, символізують людські вади, пристрасті, гріховність. Франко інтерпретує буддійську сутру, виходячи з української реальності:

Мої стіни гладкі (!)
 Мої шнури тривкі,
 Нові ясла (!) в стайнях і припони (!) під лад⁵ .

У посереднику немає й половини тих образів, які є у Франка: Die Pfahle sind eingerammt und Können nicht gelockert werde, die Stricke sind aus Munga-Gras gedreht, sie sind neu und gut gefertigt⁶ .

Не залишилися без інтерпретації і мовні партії Бгагавана. В окремих фразах для прояснення смислу першотвору письменник застосував доповнення та коментар. Якщо у посереднику "das Feuer ist erloschen", то у Франка "огонь пристрасті згас"⁷. Де у посереднику "пута" ("Nachdem ich gleich einem Stiere die

1 Т. 8. — С. 108. —

2 Das Sutta Nipata. — S. 5.

3 Т. 8. — С. 109.

4 Das Sutta Nipata. — S. 5.

5 Т. 8. — С. 110.

6 Das Sutta Nipata. — S. 6.

7 Т. 8. — С. 108.

Fesseln zerissen"¹), то у Франка "пута всіх земних справ"²; якщо у посереднику "зарості Галуччі" ("die Schlingen des Galucchi"³), там у Франка "тин змислових завад"⁴. Схематична фраза посередника "Mein Geist gehorcht mir, befreit von allem Weltsinn fuerderhin ist nichts Boses in mir..."⁵ замінюється у Франка серією яскравих, виконаних у своїй власній риториці, образів:

Дух мій вірний мені,
Кинув думи марні (!)
І піднявся над низ земних болів і страт (!)
І я вирвав все зло,
Що у серці росло (!)⁶

Відповідника до фрази "піднявся над низ земних болів і страт" у німецькому посереднику і в жодному з інших перекладів немає. Функція цього образу, очевидно, амбівалентна. З одного боку, за своєю семантикою він не випадає з буддійського коду, хоча швидше співзвучний з індуїзмом і означає "піднявся над минущистю людського існування", неприв'язаність, бо як сказано в "Дгаммападі", "з прив'язаністю народжується печаль, з прив'язаністю народжується страх"⁷. А з іншого боку, цей образ відтворюється і у Франковому коді, орієнтованому на загальнолюдське.

Фраза "кинув думи марні" повинна служити аналогом "befreit von allem Weltsinn". Франкова інтерпретація знову не випадає з буддійського контексту, хоча й звужує якусь його грань, набуваючи здатності відтворюватись і в антропологічному коді.

Фігура типу "вирвати з серця" взагалі збудована у Франковій риторичі (порівн.: "Я поборов себе, з корінням вирвав з серця / Усі ілюзії, всі грішні почуття"⁸ та ін.).

Деякі висловлювання з тексту-посередника у Франковій інтерпретації настільки видозмінилися, що втратили свою "буддійськість", представляючи всю сутру у зовсім іншому, небуддійському коді. В оригіналі (і в посереднику) Будда, порвавши усі пути, "не увійде знову в утробу народжень" ("werde ich nicht wieder in einen Mutter-schooss gelangen")⁹, тобто, досягши нірвани, він уже не народиться більше на землі, а, значить, вийде з круговороту

1 Das Sutta Nipata. — S. 6.

2 Т. 8. — С. 110.

3 Das Sutta Nipata. — S. 6.

4 Т. 8. — С. 110.

5 Das Sutta Nipata. — S. 5.

6 Т. 8. — С. 109.

7 Дгаммапада. — С. 214.

8 Т. 3. — С. 16.

9 Das Sutta Nipata. — S. 6.

народження і смерті. У "Дгаммападі" на позначення цього буддійського концепту використовуються формули: "ти не прийдеш знову до народження і старості"; "це його тіло — останнє"; "відрізати собі шлях до нового народження"; "ти не збудуєш дім знову" та ін.

У Франковому варіанті сутри концепт перевтілення при збереженості образів заглажено взагалі. Ось як риторика здатна змінювати ідеологію:

Я, мов бик, розірвав
 Пути всіх земних справ,
 Наче слон, прорвав тин всіх змислових завад
 І не верну туди, як дитя¹
 В лоно матері вже не верта...

З даного вірша стає зрозумілим, що мудрець не повернеться "туди" до "земних справ" і "змислових завад". Він зрікся усього земного, став "безпомільним", позбувся "завад" розуму. Однак цей вірш повинен повідомляти, що Будда народжувався востаннє, оскільки досяг нирвани. Франкові в останньому образі вірша, щоб узгодитись з ідеологією буддизму, потрібно було уникнути порівняння "як дитя", а представити ситуацію дослівно, а не образно: "я не повернусь в утробу народжень", тобто не народжусь вдруге.

Цією інтерпретацією письменник повністю завершив перекодування буддійської сутри.

Основна тенденція у переробці буддійського тексту очевидна: вивести твір із власне буддійського коду і перевести його у код загальнолюдський. Отож, версія Франка цілком надається до відтворення і поза буддійськими концепціями, у звичайному морально-етичному сенсі.

"ДГАММАПАДА" І ФОРМИ ЇЇ РЕЦЕПЦІ В "МОЄМУ ІЗМАРАГДІ"

Я ...вважаю буддизм великим і благотворним ферментом в житті народів Востока й Заходу...

І.Франко

Підозра та недовіра з боку поліції, презирство і зневага з боку львівської еліти, хронічні матеріальні нестатки, спонукання з боку дружини до здобування докторського ступеня (що подало б надію на осягнення посади доцента) і, одночасно, неможливість одержати його при місцевому університеті (через відхилення професором Ом.Огоновським Франкової теми "Політична поезія Т.Шевченка") і стали тими обставинами, які змусили поета в жовтні 1892 р. залишити Львів і шукати щастя у Відні, на кафедрі академіка В.Ягича.

Ця переміна місця проживання, ця духовна еміграція (духовна, бо і Львів, і Відень входили до складу однієї держави) дивним чином змінили не лише загальний характер Франкової діяльності, (він відійшов від громадсько-політичного життя і присвятив себе цілковито питанням науки та просвіти), а й характер художньої творчості взагалі.

Для виконання дисертації ("Повість про Варлаама і Йоасафа і притчу про єдинорога"), що вимагала порівняння шести оригінальних версій твору, Відень як центр науки відповідав якнайкраще: "В самім Відні швидше цікавилися санскритом, ніж тим, що було найближче і для самих інтересів державних потрібніше".

Протягом шести місяців письменник, з'ясовуючи літературну історію старохристиянського, а у коренях своїх буддійського, роману, мав нагоду одночасно ближче познайомитись з багатою скарбницею східних літератур — арабської, єврейської, перської, індійської.

Не дивно, що ґрунтовні дослідження в галузі літературознавства, забарвлені інтересами до Індії (в світлі міграційної теорії), позначились і на художній творчості поета.

Виділений біографіями І.Франка період 1891-1898 рр., що припадає на шосте семиліття життя митця, якнайкраще відповідає, на нашу думку, назві "післявіденського". Дві поетичні збірки — "Зів'яле листя" та "Мій Ізмарagd", котрі з'явилися у цей час, вирізняються з-поміж інших індійськими впливами. Так, у "Зів'ялому листі", де ліричний герой наприкінці твору кладе "поклін Будді", з-поза любовних мук прочитується буддійська концепція сансари-нірвани, художня реалізація якої увиразнюється при з'ясуванні символічної структури Тексту, якщо прочитати його в код буддійського філософського дискурсу. У "Моему Ізмарagdі", матеріал якого об'єднується хіба спільністю проблематики, індійські мотиви наявні як на рівні джерел, так і на рівні моралі та поетики. Розглянемо це детальніше, про-

аналізувавши таким чином один із розділів збірки — "Паренетікон".

Монографія О.Мороза "Мій Ізмарагд" Івана Франка", захищена як кандидатська дисертація 1950 р., стала першою в українському літературознавстві спробою з'ясувати джерела Франкового "Ізмарагду"¹. Гадаємо, сьогодні зберігає цінність лише та частина цієї праці, де автор співвідносить вірші Каменяра з текстами давньоруських Ізмарагдів, оскільки висновки, яких дійшов О.Мороз стосовно джерел збірки, вельми гіпотетичні.

Із 122 строф "Паренетікону" 55 віршів мають своїм джерелом давній Ізмарагд. Джерела 67 строф, що залишились, О.Мороз відніс до фольклору, навколишнього життя, особистого досвіду поета та Святого Письма, в той час як принаймні половина з тих строф є переробками цілком конкретних індійських текстів²; четверта частина містить східні мотиви, отже, має орієнтальні витоки, джерела ж решти віршів не з'ясовані й досі.

"Дгаммапада", збірка афоризмів, приписуваних за традицією Будді, особливо щедро представлена в "Паренетіконі".

Перші спроби поетичного опрацювання окремих віршів "Дгаммапади" у Франка належать до 1884 р. Користуючись німецьким перекладом А.Вебера³, письменник написав кілька строф, в яких відлудном структура буддійського тексту.

Треба відзначити, що переклад Вебера у порівнянні з іншими перекладацькими спробами надзвичайно точний (власне науковий) і детально прокоментований. Кожен палійський термін, що наведений без транслітерації, має примітку і пояснення. Тому при бажанні Франко міг би подати українському читачеві добірку адекватних оригіналові перекладів з "Дгаммапади". Однак письменник не мав такого наміру. Як і в багатьох інших випадках, "на чужу основу" він накладає "свої власні узор"⁴. "Основою" ж виступає структурно-семантична організація буддійського афоризму (композиція вірша та модифікація думки).

Серед відомих нам поетичних опрацювань "Дгаммапади" у Франка хронологічно першим є вірш "Довга ніч для того..."⁵. При порівнянні його з німецьким посередником виявляється, які елементи письменник зберіг, а які замінив.

1 Мороз А.Н. "Мій Ізмарагд" Івана Франка. Опыт монографического исследования // Автореф. дисс... канд. филолог. наук. — Львов, 1950.

2 Див. Папуша І. "Орієнтальні джерела "Мого Ізмарагду" // Українське літературознавство. — Львів, 1996. — Вип.62. — С.140-143.

3 Das Dhammapadam // Indische Streifen von Albrecht Weber. — Berlin, 1868. — Bd.1.

4 Т. 2. — С. 180.

5 Т. 37. — С. 7.

Д г а м м а п а д а:

Lang wird dem Wachenden die Nacht, lang dem Ermudeten die Meil,
Lang wird den Thorichten die Welt, die nicht kennen die wahre Lehr¹.

Ф р а н к о:

Довга ніч для того,
Хто не може вснути,
Довга миля пути,
Сли болять тя ноги.
Довга і мрачна є
В того жизнь доконче,
У кого мов сонце,
Взнесла ціль не сяє².

Структура, композиція першотвору у Франковому варіанті повністю збережена; напрямок думок — також, проте із німецького вірша і приміток до нього зрозуміло, що світ (Welt) — це сансара, круговорот народження і смерті; істинне вчення (die wahre Lehr) — це буддійська дгарма. Висновок з вірша один: хто хоче припинити коло перевтілень, а, отже, і страждань, повинен оволодіти дгармою, буддійським вченням і за його допомогою досягти нірвани. У Франка ж остання сема оригіналу трансформована у дещо (хоча й не принципово) іншому ключі. Заміна слова "Lehr" (в оригіналі "дгарма") на "ціль" не спотворює смислу буддійського тексту, адже докладання всіх сил для досягнення мети (нірвани) — це ж актуально і для буддизму. Наприклад, у Франковому перекладі "Падгана-сутти" ("Пісня про високе змагання") є такі слова: "Без легкомудства і свідомі цілі, Сповняючи мій заповіт / підуть вони там, де нема печалі"³. Однак, Франків варіант буддійського тексту трансформує частину смислу оригіналу, трактуючи його широко, поза буддійською конвенцією.

У "Паренетіконі" нараховуємо щонайменше 20 строф, що за своєю структурно-семантичною організацією нагадують вірші "Дгаммапади". Деякі з них Франко помістив у свою збірку,

1 Das Dhammapadam. — Bd.1. — S. 128. Для порівняння подаємо німецькомовні вірші у перекладі. Оскільки повного україномовного тексту "Дгаммапади" (за вивнятком кількох строф, перекладених П. Рітгером) сьогодні не існує, користуватимемось російським варіантом В.Н. Топорова: "Длинна ночь для бодрствующего, длинна йоджана для уставшего, длинна сансара для глушцов, не знающих истинной дхаммы".

2 Т. 2. — С. 361.

3 Т. 43. — С. 351.

не вносячи жодних змін до тексту-посередника. Їх можна було б вважати *перекладами*.

Д г а м м а п а д а:

Das eigne Ziel geb' man nicht auf, für Andrer Ziel, wie viel's auch sei.
Das eigne Ziel erkannt habend binde man sich an's eigne Ziel¹.

Ф р а н к о:

Не кидай власної мети,
Щоб за чужою десь іти,
А власну ясно ціль пізнай,
До неї просто поспішай².

Д г а м м а п а д а:

Und wer da hundert Jahre lebt, tugendlos, nicht im Zaum sich halt, —
Besser ein einz'ger Tag Leben des Tugend lichen, Sinnenden³.

Ф р а н к о:

Хоч хто і сто літ проживе
Безчесно, непоздержливо, —
Волів би день один прожити
У чесноті, в думках святих⁴.

Однак про "переклад" у "Моєму Ізмарagdі" можна говорити лише умовно. Адже вірші не існують самі по собі, вони завжди сприймаються у певному контексті, у певному кодi. Тому буддiйські тексти, подані навіть у точному перекладі, асимлювалися у "Паренетiконi" і сприймаються уже по-iншому. Так, наступні двi строфи з "Паренетiкону" досить точно вiдтворюють нiмецький посередник:

Як пчола, що квітам фарби
Ані паху не уймає,
Тільки сок їх ссе солодкий,
Так з людьми жиє мудрець:

1 Das Dhammapadam. — S. 145. ("Пусть он не пренебрегает своим собственным благом, как бы ни было велико благо другого. Познав свое благо, пусть он будет привержен высшему благу". Пер. В.Н. Топорова).

2 Т. 2. — С. 193.

3 Das Dhammapadam. — S. 136. ("Один день жизни умудренного и самоуглубленного лучше столетнего существования невежественного и распущенного человека". Пер. В.Н. Топорова).

4 Т. 2. — С. 193.

Що хто зробить чи не зробить,
 Зле чи добре, він не дбас,
 Лиш про власні діла дбас,¹
 Злий чи добрий їх кінець .

Формально їх також можна вважати перекладом. Проте контекст, у якому вони існують (і вузький — конкретний текст; і широкий — творчість загалом) зумовлює і специфіку їх рецепції. Так, тема "мудреця в селі" була особисто близька для Франка. До певної міри — це автопортрет. Адже у 1881-1883 рр. він, студент філософії, жив у селі Нагуєвичах, добре усвідомлюючи свою "інакшість" у порівнянні з іншими селянами. І тоді, і в подальшому Франко збирав у селах апокрифи. Як згадує Б.Лепкий, "...треге, що він (Франко — І.П.) дуже любив, — то були старі подільські газди-філософи та баби-відуші: умів балакати з ними і вони любили "нетутешнього пана"². Так "мудрець" пив "сік солодкий" народної творчості. Однак, у "Дгаммападі" вірші про мудреця, незважаючи на їх текстуальну близькість до Франкових, у своєму буддійському контексті означають брахмана, який ходить з села в село, просить милостиню і задовільняється лише тим, що йому подадуть³.

Позбавлені свого текстуального оточення (а отже, і виведені зі свого естетичного коду) навіть при формальній точності відтворення посередника, втрачають вагомий пласт і наступні Франкові вірші:

Хто лиш квітки в житті збира,
 Чий дух до земного прилип,
 Того напавши вхопить смерть,
 Як повінь соннее село .⁴

Як повідомляє В.Н.Топоров, за однією легендою в одному містечку жило 500 жінок з брахманської касті. Вони зривали прекрасні квіти і жертвували їх Брахмі, сподіваючись, що він допоможе їм врятуватись від бога смерті Ями. Будда, побачи-

1 Т. 2. — С. 197. Пор.: "Как пчела, набрав сока, улетает, не повредив цветка, его окраски и запаха, так же пусть мудрец поступает в деревне. Пусть смотрит он не на ошибки других, на сделанное и не сделанное другими, но на сделанное и не-сделанное им самим." (Пер В.Н. Топорова).

2 Лепкий Б. Иван Франко // Б.Лепкий. Твори: В 2 т. — К., 1991. — Т.2. — С.645.

3 Дхаммапада. — С. 139.

4 Т. 2. — С. 198. Пер.: Людину, що збирає квіти, // Підлеглу пристрастям своїм, // Зірвавши раптом, смерть відносить, // Коли село заснуло злива залива. (Пер. П.Ріттера)

вши якомсь жінок, звернувся до них з цими словами¹. У Франка ж "збирати квіти" — це жити безпечно, займатись легким ділом.

Хоча письменник усяку цікаву річ світового письменства завжди намагався подати українському читачеві, перетягнувши її на "загальнолюдський ґрунт", виникає питання, чи здатний митець-просвітитель, увійшовши в чужорідний материк, позначений власною системою цінностей, зберігати ті орієнтири, які б допомогли йому встановити ступінь загальнолюдськості того чи іншого твору? Що, наприклад, для українця означає вірш:

Хоч хто і сто літ проживе,
 Про почин і кінець не дба, —
 Волів би день один прожити
 І тямить почин і кінець².

Про який "почин" і "кінець" йдеться? Не допоможе нам і контекст "Паренетікону". Для зрозуміння таких строф необхідно залучити культурний і філософський контекст буддійської літератури, у якому вони не потребують пояснення, узгоджуючись з основними концепціями буддизму, за якими дванадцятичленне коло залежного існування (бгавачакра) починається незнанням (авідья) і закінчується смертю (марана). Як зазначає В.Топоров, фраза "початок і кінець" (udayavyaya) часто зустрічається в буддійській літературі на позначення ідеї нетривкості усіх обумовлених речей у світі³.

Система образів, використаних у "Дхаммападі", передбачає знання певного естетичного коду давньоіндійської художньої літератури. Образи потоку, що змітає посуле село, прекрасного лотоса, що виростає з болота, вогню, що горить доти, доки підкладають паливо, — навіть якщо вони ледь намічені, викликають у читача цілу серію картин, для зображення яких потрібно було б багато місця. Але ж Франкові читачі існували в іншому естетичному полі, з іншими асоціативними рядами. Тому ми підкреслюємо, що навіть при дослівному відтворенні буддійського тексту у Франковому "Паренетіконі" такі вірші поета називати перекладами можна лише з урахуванням усіх

1 Дхаммапада. — С. 138.

2 Т. 2. — С. 194. Пер.: "Один день жизни видевшего начало и конец лучше столетнего существования человека, не видящего начала и конца" (Пер. В.Н. Топорова).

3 Дхаммапада. — С. 143.

4 Топоров В.Н. Дхаммапада и буддийская литература // Дхаммапада. — М., 1960. — С. 47.

особливостей їх контекстуального сприйняття¹.

Поряд з тим, що Франко більшість опрацьованих ним віршів "Дгаммапади" залишив без семантичних трансформацій, окремі строфи в "Паренетіконі" зазнали тих чи інших змін: деякі образи буддійського вірша модифіковані або ж зовсім опущені (головним чином через неприродність їх для української реальності), але основна думка збережена. Це — *адаптації*:

Д г а м м а п а д а:

Der Blumenduft zieht nicht dem Wind entgegen,
Nicht Sandelholz, Tagaramallika nicht,
Aber der Duft Guter dem Wind entgegen²
Zieht, nach allen Gegenden weht der Gute.

Ф р а н к о:

Не пливе супроти вітру
Запах цвітів і кадила, —
Але йде по всіх усюдах³
Добра слава, добрі діла.

Бачимо, що не актуальні для українського читача назви індійських рослин до Франкового тексту не увійшли.

Деякі строфи "Дгаммапади", узяті поза тими думками, які у них висловлені, послужили для Франка лише структурними аналогами для створення власних поетичних рядків. Такі вірші можемо вважати *образними аналогіями*.

Д г а м м а п а д а:

Gut sind gezahnte Maulthiere,
oder edele Sindhu-Ross',
oder gewaltige ilfen, —
besser noch wer sich selbst bezahmt⁴.

1 Ось паралельний перелік співвідношень текстів "Паренетікону" та "Дгаммапади": IX — 158-160; X — 110-113; 115; XVI — 51; 52; XVIII — 125; XX — 49, 50; XXI — 47, 48; XXV (строфа 9) — 54; XXV (строфа 38) — 103.

2 Das Dhammapadam. — S. 127. Пор.: "У цветов аромат не распространяется против ветра, также — у сандалового дерева, у тагары или у жасмина. Аромат же добродетельных распространяется и против ветра. Благой человек проникает во все места." (Пер. В.Н. Топорова).

3 Т. 2. — С. 200.

4 Das Dhammapadam. — S. 169. Пор.: "Укрошенные мулы, и благодарные синдхские лошади, и большие слоны — благо. Но лучше этого тот, кто смирил себя." (Пер. В.Н. Топорова).

Франко:

Від слона на тисяч п'ядей,
Від коня на сто тікай,
Від вола на десять п'ядей,
Зла й на очі не видай¹.

У Франка використана лише конструкція буддійського тексту та його образи, а семантичне наповнення тих образів (а, отже, і загальний висновок вірша) змінені.

У XVIII розділі "Паренетікону" знаходимо вірш "Хто тому шкодить", який є перекладом одного із віршів "Дгаммапади". А у "Строфах" того-таки "Паренетікону" поет поміщає вірш, що хоч і не має відповідника у буддійському тексті, однак висловлює (щоправда, в інших образах) думку, тотожну з думкою індійського твору. Думка ця відбиває один із концептів буддизму, а саме закон моральної відплати (карма):

Як та опука від скали
Одскакує відлого,
Так кривда людська все паде
На кривдника самого².

Одним із поширених в індійській літературі є образ полум'я, що не перестає горіти доти, доки підкладають паливо. Вогонь символізує пристрасті. Аналогічний символізм зустрічаємо і у такому Франковому вірші:

Гнів — се огонь. Чим більше дров кладеш,
Тим ярче полум'я лютує ясне;
А перестань докидувати дров,
Як стій загасне³.

Популярним у буддійській поезії є також образ лампи, яка горить лиш доти, доки доливають масло. Лампа — це людина, масло — пристрасті. Приборкавши пристрасті, людина досягає нірвани і уподібнюється до згаслої лампи⁴. Використавши відомі йому образи, Франко створює власні рядки, хоча й за змістом далекі від буддизму:

1 Т. 2. — С. 204.

2 Т. 2. — С. 205.

3 Т. 2. — С. 192.

4 Розенберг О.О. Проблемы буддийской философии // О.О.Розенберг. Труды по буддизму. — М., 1991. — С. 193.

Як лампа розбита,
Даремно олій доливати;
Як злодій утікне,
Даремно стайні замикати¹.

Отже, запозичуючи образи індійської поезії, письменник створював власні твори. Таку форму рецепції звичайно називають *запозиченням*. Як зазначає один із теоретиків порівняльного літературознавства І.Г.Неупокоева, при запозиченні "творче завдання полягає в тому, щоб, відштовхуючись від старого, висловити нове, підказане митцеві його часом"².

Враховуючи те, що тексти "Паренетікону" (незважаючи на різноманітність їх джерел) відтворюються у спільному для них естетичному коді, усі вказані форми рецепції (переклад, адаптація, образна аналогія, запозичення) можна звести до однієї, яку пропонуємо назвати *асиміляцією*. Асиміляція — це (стосовно форм міжлітературної рецепції) уподібнення текстів до естетичної концепції митця, котрий їх сприймає, або, іншими словами, це переведення тексту з оригінального коду в код реципієнта. Адже буддійські твори в контексті "Паренетікону" втратили свою "буддійськість", свою національну та ідейну "самосвідомість", перекодувалися, асимілювалися в межах нової цілості, стали носіями іншого коду.

1 Т. 2. — С. 196.

2 Неупокоева И.Г. Некоторые вопросы изучения взаимосвязей и взаимодействия национальных литератур // Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. — М., 1961. — С. 31.

БУДДІЙСЬКА СИМВОЛІКА В СТРУКТУРІ "ЗІВ'ЯЛОГО ЛИСТЯ"

Немов зів'ялий листок ти тепер, і
післанці Ями прийшли по тебе. І ти стоїш
на порозі смерті, і у тебе немає навіть
запасу на дорогу.

Дгаммапада

Вплив буддизму на західний світ не
переривається з заведенням християнства,
— протинно, він тягнеться майже неперер-
вно аж до наших днів.

І.Франко

Засади інтерпретації. Студіювання "Зів'ялого листа"¹, розпочате ще в 1896 р. відомими виступами В.Щурата в "Зорі"², ще й досі не виходить за межі таких питань, як з'ясування ідейного змісту збірки³, визначення джерел ліричної драми³, розкриття художньої майстерності І.Франка у збірці та ін. Сьогодні, виходячи з сучасного стану розробки цих питань, можна, здається, більш-менш детально пояснити кожен вірш і прокоментувати збірку загалом. Цього було б достатньо, якби літературознавча інтерпретація обмежувалась лише з'ясуванням історичних, побутових та біографічних відомостей. Але пояснення кожного елемента тексту вимагає і знання тексту як цілості, тексту як певної структури.

Реалізуючи такий підхід до аналізу "Зів'ялого листа", ми виходимо з того, що ця збірка — Текст (за бартівською термінологією), який не стоїть на місці, а постійно рухається крізь щось (крізь твір, ряд творів); як і кожен Текст, це Текст цілковито символічний, бо характеризується "просторовою багатомірністю означників, з яких він зітканий". Ми при цьому враховуємо, що

1 Щурат В. Поезиз зів'ялого листа з виду суспільних завдаци штуки // Зоря. — Львів, 1897. — № 6.

2 Ярема Я. До проблеми ідейного змісту "ліричної драми" Івана Франка "Зів'яле листа" // Івана Франко. Статті і матеріали. — Львів, 1948. — Вип.1.

3 Мороз О. До генези й джерел "Мого ізмарагду" Івана Франка // Іван Франко. Статті і матеріали. — Львів, 1948. — Вип.1.

Текст — поза жанровою ієрархією, він не включається в процес філіації (у нього нема запису про батьківство), що Текст повинен відтворюватися ("програватися") читачем у певній формі практики, що Текст пов'язаний з насолодою та ін.¹

Наше завдання перебуває цілком у сфері критики (знову ж за Бартом). Це значить, що ми не ставимо собі за мету описати логіку породження символів Тексту (цим займається "наука про літературу"), а лише "відтворити у творі певний смисл", "створити нове цвітіння символів, що складають твір", "відтворити своєю власною мовою... символічний статус твору"².

Теза — "Текст не включається в процес філіації" — означає, що нас цікавитиме свідомість *ліричного героя*, а не свідомість Івана Франка, незалежно від ступеня їх тотожності у збірці.

Світовідчуття ліричного героя "Зів'ялого листя", як і основну концепцію збірки, є підстави визначати як буддійські. Це зумовлено кількома чинниками. Ними є: а) "поклін Будді" наприкінці твору; б) художня реалізація у Тексті основної буддійської доктрини — концепції сансари-нірвани (згасання вогню пристрасті, припинення обертання у колесі буття, кінець існування взагалі); в) наявність у структурі збірки буддійської символіки. Таким чином, вірш "Поклін тобі, Буддо" вважаємо ключем до символічної структури Тексту, а слова із нього: "забуття", "пути", "страждання", "пристрасть", "спокій", "сансара", "нірвана", "вир життя", "марні надії" — ключовими.

Твердження, що критик вільний відтворити символічний статус твору "своєю власною мовою" дозволяє нам обрати для прочитання "Зів'ялого листя" мову буддійського дискурсу, що включає такі доктрини, як: *сансара* (санскр. "блукання", "круговорот") — переродження, перехід від одного життя до іншого; *нірвана* (санскр. "згасання") — стан відсутності бажань, що пов'язують одне життя з іншим; *майя* — ілюзія, омана, ілюзорність буття; *карма* (санскр. "дія") — закон причинності; *кальпа* — період існування Всесвіту та ін.

Буддійський спосіб мислення. На відміну від інших релігійних систем (брахманізму чи навіть християнства) буддизм навіть не припускає, що існування має початок: "Сансара істот має початок у вічності. Неможливо віднайти момент, починаючи з якого створіння, скуті жадою буття, вирушають у свої мандри та блукання" (Самйутаніка). Ця теза — свідчення того, що існування може мати кінець. Адже мета буддизму — "зусиллям власних рук" досягти заспокоєння у нірвані, вийти за межі

1 Барт Р. От произведения к тексту / Пер. с франц. // Ролан Барт. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. — М., 1989. — С. 417-419.

2 Там само. — С. 368.

існування. Проте якщо визнати, що ми колись були створені, то де гарантія, що наші зусилля не пропадуть марно і ми не будемо створені знову? З логікою такого мислення типологічно збігається семантична організація "Зів'ялого листа". Початок Тексту

По довгим важким отупінню
Знов тріскає хвиля пісень (1; 1)¹

передбачає попереднє існування психічних станів героя; закінчення ж Тексту

Навіки я спочину (3; XX)

виключає наступну можливість таких станів.

Сансара, її атрибути. Організуючим стрижнем "Зів'ялого листа" є дуалізм: Текст збудований на опозиціях-протиставленнях (цар-жебрак, сон-життя, радість-мука) та парадоксах ("З тобою жить не довелось, Без тебе жить несила"; "Ні без тебе нема, Ні близ тебе спокою, мій світе"). Те ж стосується і перебігу почуттів ліричного героя: їх змінюваність обертається у межах двох крайнощів (спалахування — згасання), завдаючи болю. Ця сансара є наслідком пристрасті.

Асоціації спалахування-згасання простежуються за порами року. Назва збірки вказує на осінь. Це пора смутку, журби, фрустрації. Ідеал, предмет прагнення окреслюється- конкретизується у сфері весни ("в груді щось метушиться, немов давно забута згадка піль зелених, весни і цвітів" (1; II), або "являється мені, о люба, образ твій, такий чудовий, який яснів в молодощів весні" (1; XV)). А відмова від ідеалу — в сфері зими, замерзання:

Білий килим забуття,
Одубіння, отупіння
Все покрив, стискає все
До найглибшого коріння (2; XX).

Ще яскравіше цей дуалізм проявляється в образі періодично спалахуючого вогню. У Тексті вогонь пристрасті-кохання усвідомлюється як грішний ("най бухає грішний огонь" (1;I)). Поступове розгорання його спочатку сприймається схвально, як розквіт, буяння сил ("молодий огонь в душі" (2; XX)). Та поступово, коли серце "запалюється пожаром", вогонь починає "ятрити рани" і душа ще довго "повільним спалюється вогнем"

¹ Перша цифра означає порядок жмутка; друга — номер вірша.

(2; XIX), аж поки не перегорить повністю, залишивши "попелу теплу верству" (1; I). Оптимізм змінюється "резигнацією без-краєю" (3; VII) — коло завершується. Однак у той момент, коли доля у "чорні скиби" (1; XIX) серця посіє "нове сім'я, нові надії" (1; XIX), почнеється новий оберт колеса буття, аж поки герой не констатуватиме черговий раз: "Я умер" (3; III).

Розгорання вогню одночасно посилює бажання закоханого нещасливця. Спочатку йому хочеться "поглянути на її лице" (1; II), потім — "щоб слово прорекла" (1; II), тоді — "обнять, до серця пригорнути,.. з уст солодкий нектар пий" (3; X) і, нарешті, зазнати давно вимріяного "бажаного, страшного того гріха" (2; XII). Але в амбівалентному світі прагнути щастя означає накликати горе, бо вони — як брати-близнюки. А з горем приходить фрустрація, озлобленість, образа. Тому-то і кохана з предмета оспівування ("ти той найкращий спів, що в час вітхнення сниться" (1; VI)) через байдужість ("ти, що відіпхнула любов мою як сиротину, тепер надарма просиш, ловиш любові хоч би крапельину" (1; XVII)) стає мало не предметом прокляття ("і сей проклин, душе моя, хотів на тебе кинуть я" (3; VIII)).

Треба відзначити, що усякий дуалізм можливий лише в рамках сансари: і насолода, блаженство (рай), і муки та терпіння (пекло) є однаково сансаричними станами. Навколо жінки як предмета бажання (трішні) розгортається опозиція і раю-пекла. Зародження надії на взаємність у коханні чи вимріяний стан взаємності постає як рай:

Бажаю хоч на хвилину бути в раю,
Обнять тебе, ціль моїх мрій і дум (3; X).

Втрата такої надії, розчарування роблять ненависною і саму кохану:

Як побачу тебе,
Геть мов гонять пекельнії муки (2; XVI).

Прояснення, натхненність зродженим бажанням до жінки є лише позірним звільненням. Героєві здається, що він "вирвався з тюрми на світ" (1; II), не усвідомлюючи, що це лише розпочалося чергове коло сансари-блукання, зумовлене незнанням (авідья):

За що, красавице, я так тебе люблю (1; IV),
або:
Не знаю, що мене до тебе тягне (1; II).

Герой "Зів'ялого листя" обертається у колесі буття ще й тому, що свідомість його роздвоєна ("сам з собою у роздорі" (2; XI)). Він — "кайданник" — ототожнює себе з різноманітними речами (почуттями, ролями), які не є "Я", а лише його прояви. Коли ж життя позбавляє героя зумовленості, — він розгублений, він втрачає опору під ногами і змушений переосмислювати свої стосунки зі світом:

Зірки і люди! Чим ви всі тепер?
Чим я тепер? (1; VIII).

Для досягнення спокою необхідно усвідомити, що "життям не варто дорожити", бо причина страждань — "сліпа привичка життя" (3; VIII).

Людський дух зумовлюється найрізноманітнішими "путами": пристрасті ("в пристрастів путах ще б'ються міцних" (3; XVII)), краси-зваби ("хотів я вирватися з ярма твого чару — та дарма" (3; VIII)), обов'язку ("зневіривсь я в ті ярма й шлії, що тягну мов той віл на шії" (3; VII)), нарешті, тіла ("і він (пістолет) з моїх упаде рук і з мене спадуть пута" (3; XX)). Насправді ж, за буддизмом, дух чистий від початку: його обумовленість не є його забруднення — адже навіть зневірений самогубець "Зів'ялого листя" має "серця гіпотeku чисту" (1; III).

Найяскравіший малюнок страждання від обертання на колесі буття — буддійський образ, зодягнений у стрій античної міфології:

Мов той Іксіон, вплетений
У колесо-котушу.
Так рік за роком мучась я
І біль мою жре душу (2; VIII).

Тут вчувається й емпірична особистість (пудгала), що має необмежені бажання (Іксіон домагався любові богині Гери, дружини Зевса, за що і був посаджений у вогняне колесо і закинутий на небо), і колесо буття (бгавачакра), і круговорот (сансара), і страждання (дукга).

Перша істина, яку відкрив Будда у своєму просвітленні, була проста теза, що "Народження — дукга, старіння — дукга, смерть — дукга, такими ж є печаль і горе... злучення з неприємним, відлучення від приємного — дукга. Недосагнення бажаного — теж дукга" (Самйутаніка). Існування болю в усіх його варіаціях ліричний герой відчуває на власному досвіді. Він "мучиться і терпить" (1; IV), коли кохана проходить повз нього гордовито, від її злого насміху у нього "біль в душі щемить" (1;

IV), "рана сердечна" відновлюється при одному погляді на кохану (2; XVII), його "невтишима тоска" (2; XVI) ходить у неї попід вікнами, він "жив і мучиться" (1; IX), навіть коли "нічого не бажає", оскільки ця відмова негативна, з відчаю, а не з самоконтролю.

Елементи-носії, що складають емпіричну особистість, часто є нечистими (саме замінити забруднені дгарми чистими і повинен буддист). Коли вони приховані, то мають форму "осаду" (анушайя), тримаються за інші елементи, забруднюють їх, не даючи можливості заспокоїтися¹. Тому Будда знайшов корінь страждання "у серці на дні" (3; XVIII), тобто там, де герої "від малечку леліє" свою мрію (2; VIII), де здавлює "свій біль, свій жаль, свої пісні" (2; XII), де поховав "усі радощі і всі страждання" (3; IV), де несе свою кохану, "облиту чаром свіжості й любові" (2; XVIII) і де залягають "важкі чуття" (2; XII).

Майя. Мотив ілюзорності, примарності, нетривкості щастя, та й людського існування взагалі, є найпоширенішим у Тексті збірки. Наприклад, п'ятнадцятий вірш другого жмутка містить такі синоніми цього терміну: ілюзія, привид, тінь, омана, луда, мрія. Буддизм розуміє світ як майю, тобто як ілюзію, не тому, що світ нереальний, а тому, що він непостійний, плинний, його неможливо зафіксувати, схопити. У світі немає основи, на яку можна було б опертися. "Скороминущість гнітить лише розум, який вперто прагне до оволодіння, та в розумі, що відпущений на волю, що пливе разом з потоком перемін..., відчуття минулості чи порожнечі народжує почуття захоплення"². Герой "Зів'ялого листя", людина з дуальною свідомістю, бажаючи здобути і втримати щастя, — постійно втрачає його. Тежа "світ весь — порожнеча" (3; XV) викликає у нього песимізм, а не захоплення. Ставлячись до світу з психологією ловця метеликів, він не здатний насолоджуватись красою відсторонено, без думки про власність на неї. Інколи герой має безпосереднє переживання реальності "тут — зараз":

Чує серце, що в тій хвилі
Весь мій рай був тут — отсе! (1; V).

Але виразити його неможливо:

Ти той найкращий спів, що в час вітхнення сниться,

1 Щербатской Ф.И. Центральная концепция буддизма и значение термина "дхарма" // Ф.И.Щербатской. Избранные труды по буддизму. — М., 1988. — С. 140.

2 Уотс А.В. Путь Дзэн. — С. 78.

Та ще ніколи слів для себе не знайшов (1; VI).

Коли ж виникає бажання "задержати його на все" (1; V), — щастя зникає.

Для буддизму (як і для даосизму, та й будь-якого іншого "шляху звільнення") головне — це не "конвенційне знання, його цікавить сприйняття життя не в абстрактних, лінійних термінах дискурсивного мислення, а пряме, безпосереднє пізнання"¹. Ліричний же герой збірки "лиш в думках кисне" (2; XIV). Зрештою, він сам добре усвідомлює причини свого страждання, розуміючи опозицію абстрактного-конкретного:

*Ідеали бачить геть десь за горами,
А живеє щастя геть пустив без тями* (2; XIV).

Предмет бажань: жінка. З'ясуємо, ким для вкритого пеленою майї ліричного героя є предмет його прагнень — жінка. Це дасть нам змогу збагнути, у чому полягає його трагедія.

Сприйняття ліричним героєм жінки лежить у сфері такої ж двоїстості, як і сприйняття реальності взагалі. З одного боку, вона для нього краса, яку можна перетопляти в пісні, а з іншого — вона його смерть. Краса і смерть присутні одночасно, та тільки ірраціоналізм сну дає змогу збагнути їх тотожність. Саме у сні "образ твій, такий чудовий" (1; XV) шепоче: "Засни! Я смерть твоя" (1; XV).

Але персонаж, що заплутався у хащах любовної пристрасті, не викликав би у читачів співчуття. Трагедія або відсутня, або вона лежить глибше. Виникає питання: чи з самого лише нерозділеного кохання ліричний герой вирішує позбавити себе життя? Звичайно, ні. Аналіз психології нещасливого коханця приводить до висновку, що жінка не є прямою метою, а інструментом, засобом. Мета ж — глибока і серйозна, хоча й вона не виходить за межі сансари, — світська, суспільна самореалізація. Та, що могла його "героєм, генієм зробити" (1; VIII), назавжди втрачена. Життя програне. Вихід — кулька в лоб (3; VIII).

Отож, жінка не є нірвана (заспокоєння) для героя, а лише сансара (рай і пекло, обертання). Страждання викликані не тільки неможливістю поєднання з предметом кохання, а й неможливістю (чи недосконалістю) самореалізації без жінки. Проте і таке бажання лежить у сфері сансари: прагнення бути кимось чи прагнення не бути кимось — сансаричні. Нірвана ж — це повне згасання без знищення. Та герой не розуміє ще позитивної природи нірвани, сприймаючи її як "резигнацію", апатію, "темний

¹ Там само. — С. 34.

кут" (3; XVI).

Карма. Перш ніж детальніше з'ясувати природу нірвани та її художню реалізацію у Тексті, простежимо спочатку мотив долі, або, вживаючи термін, — карми. "Карма" в перекладі означає "дія", але це одночасно і наслідок цієї дії. Людина, діючи з обумовленою свідомістю, отримує свої ж негативні реакції. Тому душевні та фізичні муки людини цілковито залежать від її попередніх учинків. Ліричний герой збірки відчуває цю силу над собою: саме вона розлучає його з коханою, ставши між ними "неперехідним муром" (1; XIV), і хоч вона з нього сміється (3; XIII), він на неї "не жалується" (1; XIX), розуміючи, що такий шлях йому "судився" (1; XI). Але карма — це не тільки доля-судьба, це ще й кара, помста. Ліричний герой застерігає свою кохану від наслідків її нерозумних дій, бо, вбиваючи його чисту любов, вона "руйнує щастя власного підклад" (1; XVII). Наслідки даються взнаки майже відразу:

Твою дивною красою
Надармо всіх маниш ти к собі:
Се труп убитої любові
Не допуска любові к тобі (1; XVIII).

Нірвана. У першому вірші третього жмутка буддист без труднощів упізнав би образ нірвани, хоча й неповний:

Коли студінь потисне,
Не хвилює вода, не блищить,
Коли лампа розприсне,
То і світло її не мигтить (3; I).

Неповний тому, що в Тексті зроблено акцент лише на знищенні функції предмета, але ж предмет сам по собі не припиняє свого існування: "Коли гасне лампа, припиняється горіння, лампа ж зостається, коли втихає буря, хвилі щезають, вода ж залишається"¹.

Отже, за буддизмом, людина у стані нірвани — це людина, психічні функції (пристрасті) якої згашені. Іншими словами, це предмет з ліквідованою функцією. У тексті збірки таких образів достатньо: це й уже згадані "розприснута лампа" і "замерзла вода", а також "свічка здута" (3; XX), "судно без вітрил" (3; III), "порвана струна" (3; I). Існує ще й інший образ, близький

¹ Розенберг О.О. Проблемы буддийской философии // О.О.Розенберг. Труды по буддизму. — М., 1991. — С. 193.

одночасно і до буддизму і до брахманізму: розчинення одиниці в Абсолюті:

Наче крапля в океані,
Розпливусь я, потону (1; XI),

зникнення індивідуальної свідомості в свідомості Універсальній, бо ж нірвана — це "повне згасання свідомості й усіх ментальних процесів"¹. Саме тому вона — "мир забуття", "спокій" (3; XVII).

Між XVI і XVII віршами третього жмутка, незважаючи на спільність термінології ("нірвани темний кут" — "Поклін тобі, Буддо"), величезна дистанція — і перш за все у психологічному сприйнятті самої нірвани як стану: адже "бомблик" (свідомість) хоче "приснути радісно" (3; XVIII) — песимізм зовсім відсутній. Перед нами розгортається велична картина Всесвіту, співвідносна, можливо, із космогонічною філософією "Бхагавад-Ґіти". Тут ми виходимо на рівень, на якому примирюються суперечності. Існує лише одна матір — матерія: для земної матері смерть сина — втрата, для Універсуму — повернення.

Космогонія: кальпи — космічні періоди. Оспівування матерії у вірші "Душа безсмертна..." (3; XVIII) дало підстави для співвіднесення філософії, вираженої в ньому, з матеріалізмом типу марксизму. Можливо, тут є певний сенс: пояснення виникнення віри в бога ("сам чоловік його создав з нічого" (3; XVIII)), термінологія (матерія, атом та ін.) могли бути нав'язані марксизмом. Проте періоди творення і знищення світів ("вирів планетарних систем" (3; XVIII), названі в індуїзмі кальпами, для Енгельса були не більше як припущенням, а брахманізм і буддизм утверджували це як свою доктрину. Те саме читаємо і в "Зів'ялому листі":

Безцільно, вічно круговорот отсей
Іде і йтиме; сонця, планет ряди
І інфузорії дрібненькі,
Всьому однакова тут дорога (3; XVIII).

Що ж стосується свідомості, то Будда заперечував існування вічної, незмінної душі, але водночас заперечував і знищення "душі" після смерті:

Та бомблі згинуть, вир утихне,

¹ Щербатской Ф.И. Центральная концепция буддизма и значение термина "дхарма". — С. 154.

Щоб закрутитись знов десь-інде (3; XVIII).

Це лише загальна картина: круговорот народження-смерті. Людина ж, що звільнюється від майї ("я не лякаюсь мар" (3; XVIII)), зусиллям власних рук припиняє існування ("круговорот отсей" (3; XVIII)) в світі ("домі тортур і кар"). Однак для досягнення кінцевої мети буддійського вчення необхідно звільнити власне буття від усіх забруднених елементів-дгарм, тому ліричний герой

З людства свого ані пилинки

В вічність не хоче нести з собою (3; XVIII).

У цьому і полягає парадоксальність буддизму, бо якщо інші релігійні філософії своєю метою ставлять "вічне життя", то буддизм — "вгасання навіки". Неможливо не помітити тієї подібності, що матеріалізм також обіцяє повне знищення психіки після смерті тіла, однак різниця полягає в тому, що Будда обіцяє знищення тільки після довгого ряду добродійних зусиль та поглибленої медитації¹.

Описана нами символічна структура Тексту не заперечує, звичайно, можливості змодельовання іншої її структури, адже Текст, як було сказано на початку, характеризується "просторовою багатомірністю означників". Таким чином, ми показали лише один із можливих варіантів його "програвання" таку форму читацької практики, у якій він відтворюється.

¹ Щербатской Ф.И. Центральная концепция буддизма и значение термина "дхарма". — С. 202-203.

МЕЖІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Підійшовши до "Зів'ялого листя" як до певної структури, до тексту, ми показали, що такі образи-символи, як "пута", "вир життя", "згасання", "тьма" та ін. є, в сутності, синонімами буддйських термінів: сансари, нірвани, авідї та ін. Проте, очевидним фактом є те, що образи "пут", "виру життя" і т.д. є найпоширенішими у Франковій поезії взагалі. Тому виникає питання про те, чи є підстави для поширення семантики вказаних образів-символів, інтерпретованих у буддйському сенсі, і на інші контексти, напр., твори, написані перед "Зів'ялим листям" чи після нього, трактуючи загалом усю Франкову поезію як єдиний Текст.

Очевидно, що при такому підході нам доведеться сприймати поезію Франка лише під кутом зору буддизму, а у Франкові вбачати виразника буддйських ідей. Але ж відомо, що поет використовував образи "пут", "виру життя", "темноти" і тоді, коли ще не був знайомий з філософією буддизму, напр., у 1874 р.

Наше завдання — показати межі застосування запропонованого підходу до рецепції поезії Франка, тобто проаналізувати семантику та функціонування вказаних образів-символів.

Аналізуючи проблему символізму Франкової поезії, нерідко цитують слова Г.Хоткевича: "Як дивно зходяться крайності. Франко ціле своє життя писав і пише про реалізм, інших способів письма не знає, сам вважає себе реалістом і тільки реалістом і ... пише нереально, пише символами"¹.

Звичайно, "символізм" Франка принципово відрізняється від символізму власне символістів, тих, хто вважав усе, що відбувається на землі лише відображенням, знаком, "тінню" існуючого в "інших світах" — суто духовних. Творенню образів-символів у поезіях Франка сприяє глибока й органічна цілісність тем, мотивів, образів, психологічних колізій його творів. Ліричний герой чітко усвідомлює неперервну нитку своєї пам'яті: той, хто співав у юності веснянки; той, хто мучився від неща-

¹ Петров В., Чижевський Д., Глобенко М. Українська література. — Мюнхен-Львів, 1994. — С. 185.

сного кохання; той, хто згадує на старість "своє минулеє жите", — усе це одна особа, що усвідомлює свою самототожність, самоідентифікується. Кожен образ сприймається не лише як компонент конкретного твору, а і як такий, що несе в собі "пам'ять" про усі свої минулі вживання.

Щоб зрозуміти семантику кожного з символів, необхідно, як вказує Леві-Стросс прочитати текст не в тій лінійній послідовності, як це звичайно робиться, а спочатку усі повтори, що стосуються одного образу-символу, потім — другого і т.д.

Такі буддійські концепції та поняття, як "нірвана", "сансара", "авідья", "самйоджана" та ін. щільно взаємопов'язані між собою і становлять ядро буддійської доктрини. Оскільки виділений нами комплекс найпоширеніших у Франка образів ("пута", "вир життя", "згасання", "темнота") співвідносяться саме з цими термінами, то у цьому простежується певний типологізм між Франковими та буддійськими світовідчуттями.

Вихідним пунктом осмислення цього типологізму є для нас такі чотири контексти, цінні ще й тим, що складають один текст (вірш "Поклін тобі, Буддо"):

1. Та те,що в нас плаче,
Що рветься й летить...
Те згасне мов огник,
Мов хвиля пройде
В безодні *нірванц*
Спокій віднайде .

2. Ти... (Будда)
Зірвав усі *пута*,
Щоб нас слобонить.
Поклін тобі, світлий,
Від бідних, блудних,
Що в *пристратів путах*
Ще б'ються міцних .

3. І мулить, і мулить,
Прогонює мир,
І тягне в *сансару*,
В *життя дикий вир* .³

4. Поклін тобі Буддо,
В *темряві* життя,

1 Т. 2. — С.170.

2 Т. 2. — С.170.

3 Т. 2. — С.170.

Ти ясність, ти чудо, ти мир забуття¹.

У першому уривку маємо в одному контексті "нірвану" як згасання вогню; у другому уривку "пута", які порвав Будда, означають "пристрасті"; у третьому уривку "сансара" названа "виром життя"; у четвертому — Будда (світло) протиставляється "темноті" (непросвітленості, незнанню).

Нірвана. Вперше слово "нірвана" вживається у Франка в збірці "Зів'яле листя" і загалом у поезії повторюється 5 разів: 3 рази у "Зів'ялому листі"; 1 раз у "Моємі Ізмарагді" й 1 раз у "Semper tiro".

У контексті "Зів'ялого листя" всі вживання слова "нірвана", незважаючи на емоційні відтінки між ними ("нірвани темний кут"²; "в безодні нірвани"³; "в нірвани спокій"⁴), мають одну основну сему: згасання свідомості через смерть фізичного тіла.

Бажає бомблик приснути радісно,
Згасить болючу іскорку — свідомість⁵.

У "Моєму Ізмарагді" ("Легенда про вічне життя") "нірвана" протиставляється вічному життю в тілі на землі, означає "самозабуття після смерті тіла". Олександр так аргументує свою відмову від "вічного життя":

Вічно жить! О богине, се жарти, се сміх!⁶
Вічне щастя чи дасть сей чудовий горіх?

У "Легенді про вічне життя" слово "нірвана" має, окрім значення "самозабуття", ще одну сему, власне буддійську — просвітлення:

Прояснів його ум, серця збулось химер,
А в опівніч саму Олександр умер⁷.

Проте просвітлення Олександра невіддільне від смерті: воно зумовлене її близькістю.

У "Semper tiro" ("Страшний суд") змальована картина бо-жого присуду, згідно з яким ліричний герой повинен увійти до

1 Т. 2. — С. 170.

2 Т. 2. — С. 169.

3 Т. 2. — С. 171.

4 Т. 2. — С. 171.

5 Т. 2. — С. 173.

6 Т. 2. — С. 240.

7 Т. 2. — С. 241.

раю ("Входь у радість свого пана"¹). Щоправда, "раєм" виступає тут не вічне блаженство, а "нірвана":

Я ростиму й сам в безмежність
 Все проникну, все прогляну,
 Все скуштую — вище, глибше
 І розвіюся в *нірвану*².

У поезії Франка слово "нірвана" означає: згасання, розвіювання свідомості, самозабуття, яке настає після (або в момент) смерті тіла. Бажання згасити свідомість виникає у ліричного суб'єкта Франкової поезії через духовні муки і страждання, які зберігає пам'ять. Тому "нірвана" — це ще й "безпам'ятство".

Подібна інтерпретація слова "нірвана" могла бути підказана Франкові сучасною йому буддологічною літературою. Так, наприклад, у статті Л.Фера "Будда і буддизм", яку письменник перекладав, "нірвана" виступає в одному із своїх значень синонімом смерті: "з-поміж його (Будди) учеників два найчільніші, Саріпутра і Мадгаліяна поперед нього зійшли в могилу, чи краще сказати в "нірвану"³. Або про Будду: "...він перейшов до вічного спочивку, до сну, до спокою, до абсолютної безчинности нірвани"⁴.

І.Франко насправді добре розумів різницю між тою нірваною, яку сповідують буддисти, і тою, яку оспівав він у своїй поезії. Буддист не осягає нірвани лише позбувшись пут тіла. У розвідці "Про Варлаама і Йоасафа і притчу про єдиного" (1893), Франко писав: "буддист найвищою метою подвигів уважав внутрішній спокій, що постає з викорінення всяких пристрастей, усяких бажань і змагань, усяких симпатій і антипатій. Аскет повинен уже тут, на землі, дійти до стану, якнайближчого до загробової нірвани"⁵. Важливо позбутись не пут тіла, а пут пристрастей.

Отож, слово "нірвана" у поезії Франка не означає буддійської нірвани, а є лише метафорою смерті, яка осмислюється передусім як згасання свідомості, забуття, безпам'ятство.

Образові "згасання" (у сенсі "забуття") близькі за семантикою й інші, такі, наприклад, як "розплітання", "розпливання", "потопання", "розпрягання", "розвіювання" т.д.

У розпущі ліричний герой ладен загинути, коли навіть слід

1 Т. 3. — С. 175.

2 Т. 3. — С. 182.

3 Фер Л. Будда і буддизм / Пер. з франц. І.Франка // Житє і слово. — Львів, 1894. — № 1. — С.75-93; № 2. — С. 89.

4 Там само. — С. 89.

5 Т. 30. — С. 526.

за ним "розслизеться, мов сніг весною"¹. В іншій ситуації він іде до забуття через злиття із якоюсь всеосяжною творчою стихією (весною): йому хочеться в її "красі ненаглядній втонути, злитись з тобою, забути себе... Вмерти, з життя розплитись на волю..."². Такий же намір ліричного героя зустрічаємо і в інших текстах: "Наче крапля в океані розпливусь я, потону"³. Інколи у героя виникають питання про подальшу свою долю у цьому "забутті": "Я ж знаю й сам, що раз мені вмирати, // Та чи в ніщо я розплинусь страшнее?"⁴. Усі ці образи представляють завершену парадигму того, що сам Франко називає "розвіюся в нірвану"⁵.

Те, що слово "нірвана" як метафора смерті, безпам'ятства увійшла в контекст Франкової поезії, було, на наш погляд, закономірністю: воління знищення власної свідомості, непам'яті, яка сприймається у позитивному сенсі, — один із характерних виявів Франкового світогляду. Ще в 1878р. поет писав до О.Рощкевич: "проси... бога... щоби швидко-швидко я зовсім страгив розум, пам'ять... щастя забуття, щастя непам'яті, коли вас діждатися?"⁶.

Сансара. Якщо "нірвана" є виходом із страждання через забуття і непам'яті, то місцем страждання є "сансара". У буддизмі сансару називають також "колесом буття" (бгавачакра), круговоротом народження і смерті. "Сансара" містить у своєму значенні дві основних семи "обертання" і "страждання".

У поезії Франка коло образів-символів, що мають одночасно значення обертання-страждання, надзвичайно широке. Основними серед них є: "круговорот", "колесо", "катуша", "вал", "вир", "вихор". У ранніх поезіях подібні образи не передбачають зв'язку з буддизмом, філософії якого письменник на той час (1874 р.) ще не знав. Тим більшу цікавість викликають у нас перші Франкові твори, які містять образи, тотожні з тими, які ми зустрічаємо в пізніх поезіях, співвіднесених з буддійськими доктринами. Як сприймати, наприклад, після фрази "і тягне в сансару, в життя дикий вир" (1896)⁷ такий ранній рядок, звернений до Бога: "у вир життя мене ти кинув..." (1874). Очевидно, що потрібно мати на увазі всі нюанси вживання таких образів-символів, "забувши" на якусь мить те, що ці образи спів-

1 Т. 1. — С. 47.

2 Т. 1. — С. 32.

3 Т. 2. — С. 130.

4 Т. 2. — С. 364.

5 Т. 3. — С. 182.

6 Т. 48. — С. 95.

7 Т. 2. — С. 170.

8 Т. 3. — С. 286.

вднесені у Франка з "сансарою".

Доводиться відразу констатувати, що образи колеса, виру та ін. мають, окрім обертання, ще й значення "страждання". Уже в ранніх текстах "вир життя" усвідомлюється у Франка як світ, проявлена матеріальність, буття, що завдає мук і страждань. "Вир" — це чергування проявленості та непроявленості, народження і смерті:

Почате в бою тіло те
Знов в вир бездонний пхни,
Що вічно смерть з життям плете... (1882)¹.

Момент появи-зникнення людей відчуваемо і в таких рядках:

Бо люди що? Каміння те,
котре розбурхане весною,
Валами котить і несе
ріка розлитая з собою (1880)².

Колесо, вир, катуша та ін. — це образи вічного руху матеріального, проявлення буття. Наяскравіший приклад такого символізму маємо у вірші "Душа безсмертна"... (1896). Словом "вир" названо у цьому тексті: "вир матерії", вир "планетарної системи", "круговорот" сонця, планет рядів і інфузоріїв дрібненьких".

Таким чином, одне із значень образів, пов'язаних у Франка з обертанням, встановлено: вир, круговорот, колесо, катуша — це виникнення і знищення матеріальних об'єктів — чи то живих істот (тварини, люди), чи то планетарних систем. "Вир життя" — це народження і смерть мікро- і макрокосмосів.

Разом з тим "вир життя" "мулить, і мулить, Прогонює мир"³; Іксіон у "колесі-катуші" "рік за роком мучиться"⁴; люди у "вирі" "мучаться"⁵; "вир" — це "огонь, що вік не стихне, в якому "всьому згуба"⁶. У вирі живуть "товариші недолі"⁷. Стає зрозумілим, що "народження і смерть" — це мука, страждання. У деяких віршах "колесо" стає навіть субститутом "страждання":

1 Т. 1. — С. 51.
2 Т. 1. — С. 58.
3 Т. 2. — С. 170.
4 Т. 2. — С. 145.
5 Т. 2. — С. 172.
6 Т. 3. — С. 188.
7 Т. 3. — С. 180.

Із темної безодні небуття
 Маленьку іскорку, земную душу
 Покликано до земного життя,
 На земні радощі на земную катушу¹.

Асоціація колесо — страждання була у свідомості Франка такою стійкою, що наслідки її виявилися навіть у перекладацькій практиці поета.

В оригіналі "Маркандея-пурани" є вірш:

raja uvaca:
 narake manava Dharma *pidyante'* tra sahasracah
 trahi iti c'artah krandanti mam; ato na vragami aham².
 Цар сказав:
 О Дгармо, у нараці люди зносять тисячі мук
 Страждаючи, про допомогу благають мене. Тому я не піду.

Санскритське слово "rida" означає "біль", "страждання", "мука". У Франка ж ця шлока перекладено так:

Тут в пеклі, Дгармо, тисячі людей терплять катуші ті,³
 "Рятуї" — кричать посеред мук, тому я не піду відсіль.

Те, що Франко позначає словом "катуша", в оригіналі передано словом біль ("rida"). Посередники, до яких вдавався письменник при роботі над текстом, не могли підказати йому такого потрактування, оскільки Рюккерт у німецькому перекладі використовує у цьому місці слово "gereinigt" (reinigen — мучити), а Парджітер в англійському перекладі вживає слово "rain" (біль). Про "катуші" ніякої згадки немає.

Круговорот. Якщо і в буддизмі, і у Франка "вир життя" (колесо буття, бгавачакра) означають круговорот народження і смерті живих істот, що переживають у цьому круговороті муки і страждання, то виникає питання, яка між ними різниця і чи існує вона взагалі?

Хоча і буддизм, і Франко не визнають існування вічної безсмертної душі, все ж різниця між ними існує саме у концепції душі.

Буддизм приймає доктрину перероджень. "За вченням буддизму, — стверджує О.О.Розенберг, — кожна особистість, з усім тим, що вона є і мислить, з усім її внутрішнім і зовнішнім

1 Т. 2. — С. 433.

2 Ruckert F. Die Weisheit des Brahman: Ein Lehrgedicht. — Leipzig, 1896. — S. 339.

3 Т. 8. — С. 105.

світом, — це не що інше, як тимчасове поєднання складових частин, що не мають ні початку, ні кінця, це ніби стрічка, зіткана з ниток без початку і кінця. Коли настає те, що ми називаємо смертю, тканина з певним візерунком ніби розплутується, однак ті самі безперервні нитки поєднуються знову, з них утворюється нова стрічка з новим візерунком"¹. У буддизмі немає такого "Я", про яке треба піклуватися. "Я" — це лише комплекс дгарм (носіїв певних якостей, у наведеній вище аналогії Розенберга "дгарми" — нитки). Смерть — це розпадання дгарм. Народження — поєднання тих-таки дгарм. Особистість інша, але дгарми, що її складають, — ті самі.

У поезії ж Франка доктрина перероджень не спостерігається ніде.

Якщо буддистові для досягнення нірвани необхідно на першому етапі навчитися бачити речі "якими вони є"; далі — виробляти у собі такий світогляд, коли "бачиш не людей і речі, а потоки і комбінації дгарм"; і нарешті, — досягнути вміння "осягати дгарми уже в їх абсолютному аспекті", то у Франка будь-яка смерть — це входження в нірвану, самозабуття: усі психічні прояви особистості, її свідомість:

Згасне, мов огник,
Мов хвиля пройде
В безодні нірвани
Спокій віднайде².

Але ж, згідно з філософією буддизму, нірвана — це вихід за межі існування, з неї немає повернення. А якщо у Франка кожна смерть — це входження у нірвану, то про доктрину перетілення у поезії Франка не може бути й мови.

Отже, "поклін" Франка Будді — це не схиляння перед Буддою чи його вченням, а ніби подяка Будді за те, що він "мир забуття": Будда не пророкує людям загробного світу після їх смерті, світу з його раєм і пеклом, де радості і муки, яких вони зазнали в земному житті, триватимуть вічно, завдаючи вічного болю; це подяка за те, що він "винайшов" таку гарну річ, як "нірвана", місце (чи стан), у якому немає клопотів, де є лише спокій і самозабуття, без будь-яких страждань.

Пуґа. Як вказує В.Н.Топоров, одним з найулюбленіших образів буддійської літератури є образ пуг (самйоджана), які прив'язують людину до колеса нових народжень. Нараховують десять видів пуг: самообман, неправильне уявлення стосовно

¹ Розенберг О.О. О мирозозерцании современного буддизма на Дальнем Востоке // О.О.Розенберг. Труды по буддизму. — М., 1991. — С. 24.

² Т. 2. — С. 171.

власного "я"; сумнів; віра в ілюзорні обряди та оманливі церемонії; пожадання, прив'язаність до світу форм (земного існування); прив'язаність до світу без форм (небесного життя); гординя, самовиправдання та невігластво¹.

З упевненістю можна сказати, що образ пут у поезії Франка є також найпопулярнішим. Поет розробляє образ пут у найрізноманітніших відтінках значень, серед яких основними є такі: 1) Пута як кайдани, тюрма. Це найбільш "земне" значення образу пут. Найчастіше воно зустрічається в "Тюремних сонетах", однак нерідко трапляється і в інших циклах². 2) Пута як обумовленість розуму. У Франка це називається "закутість думки"³, "недумство"⁴, "темнота"⁵, "п'їтьма"⁶. У поезії Франка "темнота" постає внаслідок незнання, неосвіченості, власне духовної темноти людей. Позбавити народ такої темноти і покликаний поет-просвітитель⁷. 3) Пута як пристрасті, прив'язаності, засліплення. У цьому значенні даний образ зустрічається чи не найчастіше. Іноді пута-пристрасті протиставляються путам-кайданам, як важкі — легким. Боротьба з пристрастями для Франка була актуальнішою, ніж боротьба з тюрмами. Характерною є фраза: "Ніщо для нас тюрма. Ми інші тюрми знаєм / Тверді, безвихідні, уперті та живі"⁸. Під "іншими тюрмами" звичайно розуміється людська натура. 4) Пута як конвенції: звичаї, традиції, упередження, "фальш", "облуда". Переважно пута звичаїв поет протиставляє щирим почуттям, не зв'язаним ніякими нормами і правилами⁹. 5) Пута як слабка воля¹⁰. 6) Пута як вік: літа; старість, неміч¹². Власне йдеться про відсутність енергії. 7) Пута як закони природи¹³. "Вирвати" у природи "тайну не одну" означає поет на крок стати вільнішим. Закони природи, природу взагалі поет називає також "кайданами матеріалізму"¹⁴. 8) Пута як тіло¹⁵. Цікаво, що у Франка позбутись пут тіла — це одноча-

1 Дхаммапада / Пер. с пали В.Н.Топорова. — М., 1960. — С. 137.

2 Т. 1. — С. 28.; Т. 1. — С. 43.; Т. 2. — С. 304.

3 Т. 1. — С. 33.; Т. 3. — С. 335.

4 Т. 1. — С. 85.

5 Т. 2. — С. 85.

6 Т. 1. — С. 33.

7 Т. 2. — С. 149.; Т. 1. — С. 85.; Т. 1. — С. 62.; Т. 3. — С. 26.

8 Т. 2. — С. 304.

9 Т. 3. — С. 337.; Т. 1. — С. 145.; Т. 1. — С. 45.; Т. 2. — С. 166.; Т.1. — С.84.; Т. 2. — С. 300.; Т. 2. — С. 170.; Т. 3. — С. 193.

10 Т. 1. — С. 97.; Т. 3. — С. 13.; Т. 1. — С. 84.

11 Т. 2. — С. 330.

12 Т. 2. — С. 182.

13 Т. 3. — С. 193.

14 Т. 3. — С. 33.

15 Т. 2. — С. 174.

сно позбутись і всіх інших пут. 9) Пута як обов'язок. Цей вид пут певним чином протистоїть усім іншим у тому сенсі, що ліричний герой Франкової поезії згідний нести на собі тягар обов'язку перед людством (народом) добровільно заради звільнення цього ж народу від усіх інших видів ярма, передовсім темноти.

Найчастіше образ "пут" вживається у творах поета без додаткових маркацій, у своєму збірному об'ємному значенні, як, наприклад, у віршах: "Силу рукам дай, щоб пута ламати"¹; "Я знав, що пута їх міцні й тверді // Т не зламавши їх я марно зв'яну"³.

Щоб повніше зрозуміти ті значення, які вкладає поет в образ "пут", можна вдатися до такої реконструкції.

Ідеалом, для досягнення якого герой Франкової поезії закликає напружити усі сили, — є майбутнє братерство рівних, вільних, щасливих людей. Засобом досягнення цього ідеалу є праця як боротьба, ненастанна діяльність, мобілізація сил. Необхідно усвідомити працю як єдиний засіб. Для цього потрібно "пробудитись", позбутись сну, вийти із духовної дрімоти, позбутись паралічу волі і розуму. Усе, що стоїть на заваді свідомої активності, спрямованої на досягнення ідеалу всесвітнього братерства, називається у Франка "путами".

Порівнюючи ті значення слова (образу-символа) "пута", які йому надаються в буддійській літературі, з тими значеннями, які ми знаходимо у поезії Франка, переконаємось, що між ними є багато спільного. Окремі значення (наприклад, пожадання, невігластво) накладаються, деякі (наприклад, "слабка воля" у Франка і "сумнів" у буддизмі) виявляють певну близькість. Разом з тим, ці два (і буддійський, і Франків) комплекси значень образу пут нетотожні. Очевидно, що вони виникли в різних інтелектуальних і естетичних полях і мають різні засади. Франкові пута — це усі фактори, що стоять на заваді вільного щасливого людського життя. Порвати "пута" — це й означає реалізувати таке щастя на землі. У буддизмі ж — навпаки. За словами О.О.Розенберга, Будда "не хотів виправляти людей, щоб вони були кращими людьми, він не прагнув створювати рай на землі"⁴. Буддист повинен "порвати пута", щоб вийти з життя, а не покращити його.

Реконструкція. Якщо зв'язок між такими поняттями, як авідья ("темнота"), сансара ("вир життя"), нірвана ("розвіювання"), самйоджана ("пута") зобразити схематично, то в буддизмі:

1 Т. 1. — С. 68.; Т. 2. — С. 152.; Т. 3. — С. 16.; Т. 3. — С. 19.

2 Т. 1. — С. 28.

3 Т. 3. — С. 26 та ін.

4 Розенберг О.О. О миросозерцании современного буддизма на Дальнем Востоке // О.О.Розенберг. Труды по буддизму. — М., 1991. — С. 31.

авідья є різновидом тих пут, які треба розірвати, щоб позбутись сансари, вийти з круговороту народження і смерті, досягти заспокоєння в нірвані. У Франка ж так: темнота є одним із тих пут, які треба порвати, щоб досягти волі, всесвітнього братерства, щастя на землі, у цьому "вирі життя". Якщо ж цього зробити не вдається, то залишається забуття, безпам'ятство, нірвана, досяжна шляхом скидання інших пут — пут тіла.

IV. Типологія

ЕМОТИВНА ПОЕТИКА І.ФРАНКА І САНСКРИТСЬКІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ТЕОРІЇ

Генетичні зв'язки та типологічні збіги. Думка про типологічну близькість основних положень середньовічної індійської поетики з теорією сугестії І.Франка уже висловлювалась у науковій літературі¹. Створені в різних історичних умовах і на різному художньому матеріалі ці дві теорії літератури дійсно виявляють певну спорідненість уже хоча б тому, що є аналогами емотивних поетик.

Відразу зазначимо, що Франко, хоч і мав, очевидно, таку можливість, наврод чи був обізнаний з індійськими поетологічними доктринами на такому рівні, який міг би стати основою для власних теоретичних побудов: концепцію Франка треба визнати оригінальною і незалежною від чужих (чи то індійських, чи будь-яких інших) впливів.

Генетична спорідненість між індійською і Франковою поетиками могла реалізуватися, оскільки у письменника було щонайменше дві нагоди ознайомитись із санскритськими літературознавчими концепціями. Перша — із книги Альбрехта Вебера², у якій філології (sprachwissenschaft) присвячено один параграф, що висвітлює загалом питання індійської граматики, метрики, поетики та риторики. Але з такого короткого нарису (11 сторінок) важко було скласти уявлення про сутність доволі складних і розгалужених санскритських поетологічних доктрин. Друга — в особистому спілкуванні у Відні з Ф.І.Щербатським, згодом видатним індологом, стаття якого "Теория поэзии в Индии" з'явилася друком 1902 р. Але чи була тоді індійська поетика в колі безпосередніх наукових інтересів Щербатського, а якщо була, то чи заходила про неї мова між Франком і Щербатським, — невідомо.

Джерела Франкової поетики. Теорія літератури Івана Франка, зокрема його теорія сугестії органічно пов'язана з власною творчістю, досвідом поета і белетриста, навіть психічною організацією Каменяра, так що не могла стати впливом лише наукової компетенції. Важливо зрозуміти, що безпосереднім джерелом Франкових теорій була поетична, а не теоретична практика. Наука не була єдиною цариною творчості для Франка; він завжди "озирався" на правила і норми,

1 Мейзерская Т.С. Санскритская теория суггестии в контексте трактата Ивана Франко "Из секретів поетичної творчості" // Иван Франко і світова культура: У 3 кн. — К., 1989. — Кн. 2. — С. 28-29.

2 Weber A. Akademische Vorlesungen über indische Literaturgeschichte. — Berlin, 1852. — S. 198-209.

встановлені авторитетами: "Бо на лихо собі я тепер зробився монографіст: я роздивлюся добре в деталях якоїсь справи, то й напишу щось хоч крихту подібне до людей"¹. До того ж, в науці Франко був швидше психологом, як філологом, тому і художня діяльність цікавила його більше з огляду на психологію: процес поетичної творчості (закони асоціації ідей, теорія про свідомість і підсвідомість), сутність твору (маніфестація душі поета), сприймання поетичного твору (естетичне вдоволення), навіть критерій літературності лежали в нього в царині психології, а не лінгвістики. Сам Франко ставив навіть під сумнів якість своєї філологічної освіти. Так, власну докторську дисертацію називав "замало філологічною"², а в листі до А.Кримського писав: "Щодо "Крехівської палей" з Вами спорити не буду, бо я не філолог"³. Очевидно, що теорія літератури І.Франка виросла не з науково-теоретичних (як, приміром, у О.Потебні), а з художньо-практичних потреб⁴.

Мета цієї розвідки — порівняльний аналіз санскритської доктрини поетичної сугестії (дхвані) та емоційного сприйняття (раса) з теорією "сугестії" та "естетичного задоволення" Івана Франка.

Інтерпретація, критика, історія літератури. Санскритська поетика не співвідноситься з жодною із галузей сучасного літературознавства. Найменше її можна вважати літературною критикою: вона не цікавиться такими питаннями, як історія, генеза, хронологія чи інтерпретація художніх творів⁵. Єдине, що має для неї значення — це критерій літературності, тобто те, що робить поетичний твір поетичним твором.

Очевидно, якщо І.Франко розумів специфіку своєї поетики по-іншому, то наше порівняння її з індійською буде не лише умисним, але й просто невідповідним.

Із наук філологічних Франко виділяв граматику, історію літератури, літературну (інтерпретаційну) критику та наукову критику. Граматика займалася питаннями мови (включаючи аспекти віршування⁶), а історія літератури дослі-

1 Т. 50. — С. 237.

2 Т. 50. — С. 90.

3 Т. 50. — С. 90.

4 Основне призначення Франкової естетики було суто практичне — "допомогти широким масам зрозуміти процес і виплоти артистичної творчості" і стати "для артистів джерелом поучення" [т. 31, с. 114.].

5 Гринцер П.А. Основные категории классической санскритской поэтики. — М., 1987. — С. 5.

6 Франко писав до Уляни Кравченко: "Я радив би Вам прочитати собі де-небудь у граматиці про просодію і будову вірша, познайомитись, що се есть ямби і трохеї, і дактилі, і амфібрахи і всі прочі того роду дивогляди" [т. 48, с. 370].

джувала духовне життя того чи іншого історичного періоду¹. До 1892 р. Письменник ще не робив різниці між критикою інтерпретаційною та науковою. 11 березня 1892 р. він, нарікаючи на низьку художню вартість "Сонячного променя" Чайченка, писав, що ідеї та дійсність, змальовані у творі, "роззброюють критика": "що ж, мовляв, проти ідей нічого не скажеш, а дійсність, хто його зна, може, вона й така. Але ні одно, ні друге не вдовольне душі і чуття..."². У цій фразі бачимо зародок сумніву того, що до художнього твору критик не може підходити з вимогами історика літератури.

Думка про різницю між критикою інтерпретаційною (що, як і історія літератури, розглядає ідеї) та критикою науковою (яку цікавить художня вартість твору) вперше висловлена письменником в "Слові про критику" (1896). Критик "може, коли хоче, сперечатися з автором, супротиставити його фіктивному світові свій власний *ідейний* або дійсний, реальний світ, може квестіонувати і точку виходу, і ґрунт, спосіб поступування автора. Він не зобов'язаний до такої об'єктивності, як критик *науковий*"³. Через два роки письменник так конкретизував свою думку щодо компетенції наукового критика: "...політичні, соціальні, релігійні *ідеї* властиво не належать до літературної (читай: наукової — *І.П.*) критики: дискутувати їх треба із спеціальною до кожної науковою підготовкою... і коли літературний критик... обмежиться на саму дискусію чисто літературних і артистичних питань..., то він *вповні* відповідь своїй задачі"⁴.

Таке розуміння наукової критики цілком співвідносне із розумінням специфіки поетики індійськими вченими, а тому наш порівняльний аналіз методологічно виправданий.

Індуктивність. Одним із загальних принципів підходу до літератури в санскритській поетиці був принцип об'єктивності⁵. Вона не інтерпретувала текст, висловлюючи різноманітні припущення, засновані на смакові суб'єкта (автора, критика, читача); вона, спираючись на поетичний текст, з'ясовувала ту якість, яка робить поезію поезією. Виходячи з цього, санскритську поетику, як і Франкову, можна назвати також індуктивною: аналіз поетичного тексту в першу чергу, а уже потім — увага до смаків, законів, правил і норм характеризуються як

1 Зрозуміння духовного життя даної епохи, зрозуміння її смаку, її духовних і літературних уподобань і ідеалів є головною метою дослідів над історією літератури" [т. 41, с. 36.].

2 Т. 48. — С. 322.

3 Т. 30. — С. 216.

4 Т. 31. — С. 53.

5 Гринцер П.А. Основные категории классической санскритской поэтики. — М., 1987. — С. 33.

праці індійських вчених, так і трактат "Із секретів поетичної творчості". У зв'язку з цим Франко писав: "Нова індуктивна естетика... докладно аналізує кождо поодинокую штуку, щоб вивідати, в чім лежить те уподобання, яке збуджує вона в нашій душі"¹.

"Душа" і "тіло" поезії. Основними категоріями санскритської поезики були: дхвані (особливий клас поетичних висловлювань з домінуючим прихованим смислом); раса (естетичний корелят звичайного почуття, основний зміст прямо не висловленого смислу поетичного тексту); аланкара (поетична прикраса, логічна (не риторична) фігура поетичного вислову); ріті (стиль); гуна (поетичні достоїнства); доша (поетичні недоліки)².

Оперуючи усіма цими категоріями, індійські теоретики поезії опиралися на лінгвістичну, семіотичну методологію. Вихідним принципом для них був принцип лінгвістичності, тобто розуміння поетичного слова як двостороннього знака, який включає означник (вачака) і означуване (вачйа), або слово (шабда) і смисл (артга). Уже в першій санскритській поетиці Бгамахи (7 ст.) поезія визначається як "слово і смисл, поєднані разом"³. Але оскільки поезія не дорівнює мові, то поєднання слова (звуку) і смислу (значення) означає не просто єдність, а взаємопроникнення. Поетична мова має особливу якість, якою Бгамаха вважав насиченість тексту поетичними прикрасами (аланкарами). Його послідовник, Дандін, ввів поняття "тіла" (шаріра) поезії, об'єднавши в нього слово і смисл; аланкари ж надають тілові краси⁴. Вamana в "Кавйаланкарасутрі" і аланкари зарахував до "тіла" поезії, ввівши на противагу поняття душі (атман) поезії, визначивши як таку стиль (ріті)⁵. І лише Анандавардгана в "Дгваньялоці" встановив у якості атамана поезії "расу" — естетичну емоцію⁶. Саме таке розуміння суті поезії, розвинуте пізніше коментатором "Дгваньялоки" Абгінавагуптою⁷, і зближує індійську поезику з теорією естетичного задоволення Івана Франка.

Смисл висловлений і проявлений. Анандавардгана у

1 Т. 31. — С. 114.

2 Алиханова Ю.М. Дхваньялока Анандавардханы и его учение о поэзии // Анандавардхана. Дхваньялока. — С. 41.

3 Гринцер П.А. Проблемы семантики художественного текста в санскритской поэтике // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1977. — Вып. IX. — С. 41.

4 Там само. — С. 7.

5 Там само. — С. 8.

6 Анандавардхана. Дхваньялока. — С. 82.

7 Гринцер П.А. Основные категории классической санскритской поэтики. — М., 1987. — С. 162.

своєму вченні про поезію керувався теоріями давньоіндійських граматиків по дві функції мови: денотативну (абгідга), що повідомляє пряме значення слова, та індикативну (лакшана), за допомогою якої сприймається переносне значення. Обидві ці функції Анандавардгана вважав приналежними до царини висловленого смислу. Однак, в багатьох сентенціях є і прямо не висловлений смисл. Так, наприклад, у фразі: "Стоянка пастухів на Ганзі" буквально значення (денотат) позбавлене смислу, оскільки стоянка на самій річці неможлива. Завдяки індикативній функції читач розуміє: "Стоянка пастухів на березі Гангу". Але крім цього смислу, фраза "Стоянка пастухів на Ганзі" здатна передати і невисловлений смисл: почуття благочестя і спокою від перебування на священній річці. Невисловлений смисл тексту усвідомлюється читачем, на думку Анандавардгана, за допомогою третьої, сугестивної (вйанджана) функції мови¹. У випадку, коли передача сугестивного смислу є метою висловлювання, така поезія називається дхвані².

Структура поетичного тексту. Поняття сугестії входить в термінологічне коло поетики І.Франка. Ми стикаємося із сферою семантики художнього тексту. Для того, щоб з'ясувати, що розумів письменник під поняттям "сугестія", необхідно визначити, за Франком, формально-семантичну структуру поетичного твору.

Хоча, як відомо, для Франкового теоретичного мислення більше був властивий ідейно-психологічний, аніж структурально-семіотичний підхід, для з'ясування художньої вартості поетичного тексту критик так чи інакше змушений вдаватися до семіотичної концептуалізації, тобто до розуміння словесного знаку як єдності означника і означуваного.

Франко розрізняв два види словесних знаків, які умовно можна назвати термінами³ та сигналами⁴. Слова-терміни не спроможні збуджувати в уяві конкретні образи; слова-сигнали здатні "викликати в нашій уяві враження в обсягу всіх зміслів"⁵. За своєю зовнішньою формою (звуковою чи графічною оболонкою) слова-терміни не відрізняються від слів-сигналів. Різниця полягає у сфері семантики.

Терміни — одиниці двосторонні. У них є означник (звуковий комплекс) та означуване (конкретне лексичне значен-

1 Гринцер П.А. Проблемы семантики художественного текста в санскритской поэтике. — С. 12.

2 Алиханова Ю.М. Дхваньялока Анандавардханы и его учение о поэзии. — С. 34.

3 Т. 31. — С. 46.

4 Т. 31. — С. 95.

5 Т. 31. — С. 95.

ня). Сигнали — одиниці тристоронні: крім форми, вони мають своє пряме значення (денотат) та образне (індикат).

Структура поетичного тексту, як її можна визначити за загальними міркуваннями Франка, наближається до структури сигналу, але не дорівнює йому. Формально-семантична структура поетичного тексту ще складніша: вона чотиристороння. Матеріальною основою поетичного твору є зовнішня форма (звуковий чи графічний комплекс), означник. Означуване тексту включає три значення: 1) пряме (денотативне), яке виникає в пам'яті відразу, як тільки людина бачить літери: "наша писана чи друкована поезія... в першій лінії обертається до зору, оперує цілою системою кольорових плямок (літер), що викликають у нашій тямці слова"¹; 2) переносне, образне (індикативне): слова-сигнали "відразу викликають в нашій уяві конкретні образи, відповідні словам"². Ці два значення перебувають в обсязі висловленого смислу; оскільки його може зрозуміти кожен, хто обізнаний з правилами граматики даної мови; 3) сугестивне — те, яке проявляється і міститься в обсязі невисловленого смислу. Франко вважав його таким значенням, яке викликає в душі читача "відгук"³ — почуття. Це сугестивне значення неможливо штучно вкласти в текст, адже воно не висловлене, а проявлюване, іманентне водночас як кожному окремому образowi твору, так і усьому творowi як цілості.

Раса. Основним змістом сугестивного значення висловлювання (дхвані) індійські теоретики поезії, починаючи з Абгінавагупти, вважали *расу* (естетичну емоцію). Таким чином і санскритські вчені, і Франко наполягали на тезі про емотивну природу поетичного твору, основна функція якого — збуджувати расу, викликати естетичне задоволення. З цього приводу Франко писав: "Ціль поезії є — викликати в душі читателя живі образи тих людей чи речей, котрі нам малює поет, і *ними будити* ті самі почуття, які проймали душу самого поета в хвили, коли творив ті образи". Бачимо, що змалювання образу не є метою поета; дійсна мета — за допомогою того образу викликати чуття. Неважливо, *що* змалює поет, важливо, *як*: справа "не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а втім, як він використає і представить їх, яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі"⁴. Цілком співзвучними з цими судженнями є думки Раджашекгари в "Кавйамімансі": "В поезії слова поета, а не зміст збуджують расу... Чи є раса в сюжеті чи немає її там — не так важливо:

1 Т. 31. — С. 103.

2 Т. 31. — С. 103.

3 Т. 31. — С. 46.

4 Т. 31. — С. 118.

вона перебуває в мові поета"¹.

Отже розуміння сугестивності і у санскритських вчених, і у Франка аналогічне: поет може змальовувати найрізноманітніші об'єкти реальної дійсності, але під цим малюнком треба розуміти (і це входило в інтенцію поета) перш за все явища психологічні. Так, Франко любив цитувати Шевченка, який, змальовуючи Аральський пейзаж, передавав важкий психологічний настрій:

І небо невмите, і заспані хвилі
І понад берегом геть-геть,
неначе п'яний, очерет
Від вітру гнеться...²

Сугестування раси. Який же, на думку індійських мислителів, механізм передачі раси за допомогою сугестії? Санскритські теоретики поезії схильні, як і всі індійці, до детальної класифікації елементів при описі структури якогось явища, створили складну конструкцію, яка показує співвідношення рас (естетичних емоцій) та бгав (природних почуттів). Ця класифікаційна система індійської поезії включала групу *рас* (8 компонентів) та групу *бгав* (49 компонентів), яка, в свою чергу, складається з трьох підгруп.

Група *рас* включала раси основні (еротична, гнівна, героїчна, відрази) та раси *другорядні*, які впливали з основних (комічна — з еротичної, скорботна — з гнвної, здивування — з героїчної, страху — з відрази).

Група *бгав* включала стгайібгави ("постійні, стійкі почуття"), що безпосередньо співвідносяться з расами, і тому їх також вісім (любов, гнів, відраза, сміх, горе, зачарування, страх). Стгайібгави прямо корелюють з расами, вони перебувають в душі кожної людини (як поета, так читача) і є основою для виникнення раси. В число бгав входить також 33 вйабгічарібгави ("нестійких, перемінних почуття"): гордість, заздрість, слабкість, сором та ін.; та 8 сатвікабгав (фізичних проявів постійних почуттів): підняття волосся, почервоніння обличчя, слъози, піт, сміх, дрижання, непритомність. Якщо ці фізичні прояви почуттів зображені в тексті, то називаються алубгавами (симптомами). Останню групу бгав складають відбгави, тобто причини, положення, ситуації та фактори, здатні викликати почуття.

Як же функціонувала уся ця складна система? Анандавардгана стверджував, що лише називанням почуття в поезії раса не

1 Гринцер П.А. Основные категории классической санскритской поэтики. — С. 162.

2 Т. 31. — С. 84.

виникає, але словами можна виразити вібгави (збудники почуттів), анубгави (фізичні прояви почуттів) та вйабгічарібгави (перехідні настрої), а на основі них як не висловлений смисл (свого роду афективна коннотація) виникає раса¹.

Основний зміст Франкових повчань молодим поетам зводився до того, що у віршах потрібно *не оповідати, а малювати*. Звичайно, поезія — це мистецтво образне, і таке зауваження письменника цілком зрозуміле. Але у Франка була і власна аргументація: річ або явище, змальовані словами, викликають в уяві читача конкретний образ, який дає змогу відчутти змальовану річ органами чуттів ("змислами"). Таким чином, до сприйняття поетичного твору залучається не лише розумова, а й емоційна сфера. Вищевказана настанова Франка зрозуміла також, якщо її пояснювати з точки зору індійських теоретиків: адже конкретні образи в поезії служать одним із засобів збудження раси; вони є відгавами, збудниками почуттів. Коментарем тут може служити твердження Анандаваргани про те, що немає такого роду поезії, в якому не було б пізнання рас, оскільки будь-яка поезія має відношення до реально існуючих речей, а всі речі на світі мають відношення до рас, хоча б в якості їх збудників².

Поезію, де є лише згадки про свої почуття, тобто тільки називання почуття, Франко взагалі не вважав за поезію, називаючи це фразеологією, риторикою, філософствуванням³. Потрібно висловлювати свої почуття через змалювання речей так, щоб образи речей здатні були викликати відповідні почуття в душі читача: "Тільки той поет годен зватися правдивим поетом, хто, малюючи нам конкретні і яркі образи, рівночасно вміє торкати ті таємні струни нашої душі"⁴.

Критерій літературності: двгані. Термін "раса" в індійській поезиці — один з базових. Ним оперують уже в першому теоретичному трактаті з театрального мистецтва "Натгйашастрі", де він означав наслідування почуттів⁵. Кожен твір, поставлений на сцені, повинен був реалізувати лише *одну расу*. В залежності від того, яку расу реалізовували актори, змінювалася міміка, хода, грим, інтонація, костюми, декорації (тобто збудники почуттів, настрої та симптоми — увесь

1 Гринцер П.А. Основные категории классической санскритской поэтики. — С. 162.

2 Гринцер П.А. Проблемы семантики художественного текста в санскритской поэтике // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1977. — Вып. IX. — С. 16.

3 Т. 50. — С. 294.

4 Т. 31. — С. 272.

5 Алиханова Ю.М. К истокам древнеиндийского понятия "раса" // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. — М., 1988. — С. 162.

комплекс бгав). Кореляція між расою і бгавами була жорсткою. В "Натъйшастрі" про актора, який реалізує комічну расу, сказано: "Оскільки він сміється над переплутаними прикрасами, над незграбними рухами, це називається комічною (хасьйа) расою. Оскільки він смішить людей потворним виглядом, промовами, рухами, недоладним одягом, це варто знати як комічну расу"¹.

Анандавархана переніс термін "раса" з галузі театральної критики в царину епічної поезії, позначивши ним основний зміст прихованого, прямо не висловленого смислу поетичного слова, який виникає на основі висловлених у тексті бгав, згрупованих і зорганізованих певним чином: "Як від поєднання різних приправ, трав і продуктів виникає смак, так і від поєднання різних бгав виникає раса"².

У зв'язку з цими міркуваннями актуалізується і переосмислюється Франкове визначення ідейної поезії: "Поетичний твір я називаю ідейним тоді, коли в його основі лежить якийсь образ, факт, враження, чуття автора"³. Адже "образ" і "факт" — це, за індійською термінологією, не що інше, як вібгави, збудники почуттів: речі, ситуації, факти, здатні викликати у читачів почуття, яке має на меті передати поет, а "враження" та "чуття" — це вйабгарібгави, перехідні, непостійні настрої. Якби Франко згадав ще і про анубгави, симптоми, фізичні прояви почуттів, то дав би визначення поезії дхвані. Але і в такому вигляді Франкова дефініція важить багато, бо те, що письменник назвав "ідеєю" твору, яка "не є ніякою штучною примішкою", оскільки її "не можна вложити до твору", цілком правомірно співвіднести з расою.

Як відомо, Франко на противагу поняттю ідейної поезії висунув поняття тенденційної. Поетичний твір повинен містити (не прямо, а приховано) ідею-расу, сприймаючи яку читач переживає естетичне задоволення. Тенденційний же "твір блищить, а не гріє, значить не досягає того, що повинна досягнути правдива поезія"⁴. У чому ж причина?

Для виникнення художньо вартісного твору Франко виділяв кілька взаємопов'язаних чинників: 1) велика кількість вражень у підсвідомості поета, що можливо за умови чутливості психіки; 2) еруптивність підсвідомості поета (здатність час від часу піднімати з підсвідомості образи, що самостійно виникають від перекомбінації вражень); 3) психічні закони асоціації (які існують об'єктивно); 4) здатність до сильних і щирих чуттів, які стають імпульсами до зринання образів з підсвідомості

1 Там само. — С. 163.

2 Там само. — С. 163.

3 Т. 31. — С. 272.

4 Т. 31. — С. 272.

за законами асоціації.

Очевидно, що у тенденційному (дилетантському) творі образи створюються штучно, силувано, розумом, хоч самі собою можуть бути дуже гарними, вони не спливають з підсвідомості, а тому не підпорядковуються законам асоціації: вони розпорозшені, "розстрілюють" враження у різних напрямках і почуття у читачів не викликають, "лишаючи нас холодними"¹. З точки зору ж індійських мислителів, такий твір позбавлений сугестивного смислу, основою якого є раса. Адже, щоб у тексті була раса, необхідно висловити *відповідні їй* збудники, перехідні настрої та симптоми. Коли ж увесь цей комплекс бгав не корелює з расою, яку має на меті збудити поет, то раса і не виникає.

Натхнення. Франко як ідеалу дотримувався тієї думки древніх філософів, що поети творять несвідомо (значить за законами асоціації) і за натхненням (що є імпульсом до зривання образів). Саме ці дві умови унеможливають виникнення безвартісних творів². Треба відзначити, що більшість індійських теоретиків виділяла натхнення як основну і неодмінну умову творчого успіху³. Вони хотіли за допомогою властивостей і особливостей поетичного тексту висвітлити природу творчого дару поета. Подібно до того, як згодом Франко, вважали, що "критик тільки на творах правдивих, вроджених поетів буде студювати секрети їх творчості"⁴.

Передумови естетичної насолоди. В Індії не менше уваги, ніж поетові, приділяли і читачеві, цінителю поезії, здатному вловити сугестивний смисл висловлювання і насолодитись ним. Було виділено три основні умови "смакування" раси під час сприймання поетичного твору: 1) необхідно сприймати почуття, висловлене в тексті не як конкретне (наприклад, любов когось до когось), а в його універсальному аспекті, як почуття взагалі; 2) потрібно вийти зі сфери практичної свідомості і зануритись в естетичну, позбутись прив'язаності до власного блага чи горя, стати сприйнятливим; 3) створити естетичну ситуацію: ідентифікувати власну деіндивідуалізовану свідомість з універсалізованим почуттям, висловленим у творі. Усе це стає можливим завдяки наявності у свідомості читача "постійних почуттів" (стгайбгав), які є і у свідомості поета, які прямо кореспондують з расами", що присутні у тексті як прихований смисл. Отже, смакування рас — це блаженство власної сві-

1 Т. 31. — С. 273.

2 Т. 31. — С. 64.

3 Гринцер П.А. Основные категории классической санскритской поэтики. — М., 1987. — С. 154.

4 Т. 31. — С. 64.

домості, стимульованої емоціями, літературного твору¹. Воно порівнюється із пізнаннями Брахмана, оскільки свідомість читача під час смакування раси розпускається (вікаса), розширюється (вістара) і тане (другі)².

Як уже зазначалося, основний вплив справжньої поезії на читача, за Франком, полягає у переживанні ним почуття естетичного задоволення. Поет "розширює зміст нашого внутрішнього "я"³, "збагачує нашу душу зворушеннями... чистими від... егоїзму, робить нас горожанами вищого, ідейного світу"⁴. Важливо одне: впливаючи на почуття (експресивна функція) та облагороджуючи (нобілітивна функція), поезія — і за санскритськими вченими, і за Франком — здатна розширювати свідомість.

Дефініція поезії. Якщо і для Франка, і для індійських теоретиків поезії співпадають і основні функції поезії, і (що найголовніше) критерій літературності (наявність в поезії сугестивного смислу, здатного викликати естетичну емоцію), то виникає питання, як можна дефініювати саму поезію, тобто осягнути її природу, суть? Ще 1876 р. Франко визначив поезію як "винайдення іскри божества в дійствительності"⁵. Сучасною мовою можна було б сказати: поезія — це вміння побачити і зобразити ("винайдення") психічний стан людини ("іскри божества") через змалювання об'єктивного світу ("дійствительності"). Як бачимо, пізніші Франкові визначення поезії, як-от: "маніфестація душі поета"⁶, "пластична проекція настрою"⁷, "фотографія настрою поетової душі"⁸ — зовсім не відрізняються від цієї першої юнацької спроби. Дійсність служить для поета матеріалом, але мета поета завжди "лежить в обсягу психічного і морального життя"⁹. Ідея, що міститься в творі — це пластична (бо передається не прямо, а за допомогою образів) проекція (зображення) настрою (тобто почуттів, що виникали при написанні твору) поета. Майже в унісон з цими судженнями звучать думки центральної фігури індійської поетики — Абгінавагупти про те, що поезія — корелят життя, але не його копія. Відповідно раса — естетичний корелят звичайного почуття, але не наслідування цього почуття і тим більше не саме

1 Там само. — С. 167.

2 Там само. — С. 170.

3 Т. 31. — С. 46.

4 Т. 31. — С. 272.

5 Т. 26. — С. 399.

6 Т. 31. — С. 273.

7 Т. 39. — С. 11.

8 Т. 31. — С. 68.

9 Франко І.Я. Краса і секрети творчості. — К., 1980. — С. 432.

почуття як таке¹.

Термінологія. Якщо проводити термінологічні паралелі між санскритською та Франковою поетиками, то почуття чи настрій поета в процесі написання твору треба назвати стгайібгавою; ідейну поезію, ту, яка здатна викликати емоційний "відгук" в душі читача — поезію дхвані²; сугестивний смисл (ідею) твору — расою; чуття, яке лежить в основі твору, — вйабгічарібгавою; образ, факт, на якому збудований твір — вібгавою; відчуття естетичного задоволення, яке виникає при читанні твору, — "смакуванням" раси³.

Отже, порівняльний аналіз емотивної поетики Івана Франка з санскритськими літературознавчими концепціями унаочнює, вирізняє і дає можливість по-новому осмислити такі ключові для Франкової системи поняття, як "сугестія", "ідея", "образ", "сигнал", "термін", "естетичне задоволення", "поетика" та ін.

1 Гринцер П.А. Основные категории классической санскритской поэтики. — М., 1987. — С. 162.

2 "Дхвані" у дослівному перекладі означає "відгук", "луна".

3 "Раса" буквально значить "сік", "смак".

Висновки

Наукове окреслення форм рецепції елементів інонаціональної літератури в творчості митця можливе лише за умови реконструкції того інформаційного поля літератури, в якому перебуває письменник, тому передумовою цього дослідження стало з'ясування ступеня обізнаності І.Франка з індологією.

Використовуючи наукову, художню, епістолярну спадщину письменника, а також фонди його особистої бібліотеки, ми спробували визначити коло індологічних зацікавлень І.Франка. Було з'ясовано, що письменник був широко обізнаний як з індійською, так і з індологічною літературою свого часу.

У своїх наукових розвідках учений часто послуговувався такими провідними індологами ХІХ ст., як Т.Бенфей, Л.Фер, А.Вебер, М.Вінтерніц, М.Мюллер, Л.Шредер, Ф.Рюккерт, М.Габерлянд, Г.Брюнгофер, С.Рід.

Як ілюстрації тих чи тих літературних явищ (головним чином у зв'язку з історією мандрівних сюжетів) письменник використовував матеріал деяких санскритських текстів: як, наприклад, "Панчатантра"; "Шукасапті"; "Веталапанчавіншаті"; "Катгасарітсагара" Сомадеви; "Бріхаткатгаманджарі" Кшемандри; "Сінхасанадватріншаті".

Можна стверджувати, що зацікавлення індійською літературою розвинулося у стійкий інтерес Франка на ґрунті його наукових задумів та пошуків. Спілкуючись тривалий час з М.Драгомановим, Франко захопився порівняльним методом у літературознавстві, що використовувався в основному для з'ясування історії окремих тем та сюжетів. Одним із перших у Європі застосував цей метод Т.Бенфей, основоположник так званої "індійської теорії" або "теорії запозичень", згідно з якою більшість європейських казкових сюжетів походить з Індії. Саме після Бенфея індійська література почала широко використовуватися в порівняльних студіях Європи.

За прикладом Т.Бенфея, М.Драгоманова, О.Веселовського Франко проводив і свої власні наукові дослідження, залучаючи до аналізу й індійські тексти. Разом з тим, не завжди у Франка виявляється глибоке знання тих текстів, розуміння їх специфічних рис. Інколи зовнішня схожість мотивів давала письменникові підстави для віднесення їх до індійських джерел.

Тенденція вбачати в культурних феноменах передусім їх спільні риси, й ігнорувати відмінні специфічно приводила

Франка до змішування деяких явищ тоді як слід було їх диференціювати (наприклад, сплутування греко-римських "метаморфоз" з індійським "метампсихозом"). Недостатньо враховував Франко і специфічні риси окремих індійських доктрин та уявлень. Так, в одному із своїх перекладів письменник неточно трактує санскритське поняття *dvijas* ("двічінароджений"; у німецькому посереднику — *zweigeboener*) як "дводушник", у той час як воно означає людину, що пройшла посвячення, народилася вдруге (порівняйте християнське "народжений згори", народжений "від духа") і широко зустрічається в індійському епосі, зокрема, "Махабгараті", уривки з якої поет перекладав.

Звичайно, у своєму зацікавленні індологією Франко був довго самотнім у Галичині. Одним із небагатьох співрозмовників письменника у цій галузі знань був М. Драгоманов. Регулярні консультації, поради Драгоманова з питань індології розширили коло індологічних зацікавлень І. Франка, сприяли глибшому пізнанню санскритського письменства.

Поряд з цим, у межах Драгоманівсько-Франківського індологічного дискурсу за розмовами і судженнями з питань історії, розвитку та значення індійської літератури для світової цивілізації завжди відчувається і значно ширший культурний контекст, і далекоглядніші цілі, які не зводяться лише до проблем, пов'язаних з Індією. І Драгоманова, і Франка, як представників культурно-історичної школи та прихильників порівняльного методу, Індія цікавила передусім як джерело мандрівних сюжетів, тем, мотивів, що, пройшовши довгий шлях зі Сходу на Захід, відігравали певну роль і в історії української літератури. Виразити ці світові мотиви та сюжети в творах українського письменства означало показати причетність України до світового культурного розвитку.

В українському літературознавстві склалося уже стійке уявлення про те, що Франко критикував Драгоманова за "індійщину". Фраза з Франкового листа до Драгоманова ("ну й втелючили ви індійщини"), висловлена після прочитання його розвідки "Слав'янські оповідання про народина Константина Велико-го", 2/3 обсягу якої займає аналіз індійських текстів, означає зовсім не осуд, а захоплення. Мало того, Франкові до усієї тієї "індійщини" хотілося ще й "систематичного огляду буддизму". Проаналізувавши Драгоманівсько-Франківський індологічний дискурс, можемо стверджувати, що думка про Франка як критика Драгоманова в галузі індології є безпідставною. Загалом в індологічній освіті письменника Драгоманов відіграв вирішальну роль.

Другим (після впливу Драгоманова) фактором розвитку індологічної освіти Франка була робота над докторською

дисертацією, опрацьованою пізніше під назвою "Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовний роман та його літературна історія" (1897). Порівняння шести (включаючи індійську, бомбейську) орієнтальних версій твору про Варлаама та Йоасафа вимагало від Франка широкої обізнаності з індійською (буддійською) та індологічною (буддологічною) літературою.

У художній творчості Франка у формах перекладу, адаптації, запозичення, образних аналогій представлені такі твори індійського письменства, як "Махабгарата", "Маркандея-пурана", "Панчатантра", "Сутта-ніпата" та "Дгаммапада".

Не володіючи жодною з давніх індійських мов (санскрит, палі) І.Франко відтворював індійські тексти ("Махабгарата", "Маркандея-пурана") за текстами-посередниками (головним чином німецькими), до того ж не завжди якісними. Ці Франкові версії, які з різних причин (низька якість посередника; хибні принципи перекладу; особливості інонаціональних текстів) зберігають тепер, як показує аналіз, тільки історико-літературне значення, залишаються фактами першої в українському письменстві спроби перекладу давньоіндійського епосу.

Принципово іншим ставленням до оригіналів вирізняються Франкові адаптації ("Цар і аскет", "Мара і Будда", "Багач і Мудрець") індійської літератури. Виконані у відмінному від оригінального естетичному кодї (віршовий розмір, художня концепція, риторика та ідеологія), адаптації Франка все ж не можуть вважатися і цілком оригінальними творами, виявляючи і прямі текстуальні збіги з посередниками, і певну концептуальну "спадковість": концепти, які властиві оригіналові, засадничо відрізняються від тих, які функціонують у творах письменника (наприклад, "Царі і аскети"), однак між ними існує певний стійкий зв'язок; певна "спадкоємність", яка дає можливість простежувати трансформацію концептів від твору до твору.

Цікавим зразком Франкових адаптацій індійського епосу "Панчатантра" є п'ять казок у збірці "Коли ще звірі говорили". Основна тенденція Франка в роботі над санскритським текстом — варіативність трансформації першотвору: одні індійські байки письменник українізував, інші — подав як підкреслено інонаціональні. У Франкових казках, написаних за індійським матеріалом, зберігаються не лише основні сюжетні ланки першотворів, а й окремі елементи їх поетики, зокрема принципи побудови тексту: охоплюючі рядки, нанизування, обрамлення та віршовані аплікації. Кілька віршованих вставок з "Панчатантри" стали безпосередніми джерелами деяких строф із "Мого Ізмарагду" (розділ "Паренетікон").

Особливою (і начебто закритою) у нашому літературознавстві до останнього часу залишалась проблема буддизму в

світогляді та творчості І.Франка. Численні факти знайомства письменника з буддизмом (періодичні покликання на буддійську літературу в наукових розвідках, часті буддійські алюзії в поетичних творах, прихильні висловлювання про Будду та буддизм і їх велике значення для світової цивілізації) справедливо наводили дослідників на думку, що буддизм справив певний вплив на творчість письменника.

Навіть у тих дослідженнях, де ставляться (і хоча б побіжно обговорюються) питання про зв'язок Франка з буддизмом, неодмінно відчувається дух гіпотетичності.

Аналіз наукових розвідок з цієї теми переконує, що проводити дослідження у даній сфері необхідно на принципово іншій основі, констатацією фактів (нехай навіть і численних) про зв'язок письменника з буддизмом неможливо окреслити місце буддизму в структурі Франкового естетичного коду.

Ми виявили рівень і окреслили ступінь обізнаності І.Франка з буддійською та буддологічною літературою. Серед текстів, якими безпосередньо користувався поет, знаходимо "Сутта-ніпату", "Дгаммападу" та "Джатаки". Серед буддологічних досліджень — праці Л.Фера, Ріса Девідса, А.Вебера, М.Мюллера, Г.Гакмана-Лондона, Е.Гарді, Л.Шредера, Е.Віндіша.

Наукові заняття Франка сходознавством і, зокрема, індологією ("Варлаам і Йоасаф"), що припадають на час написання поетом збірок "Зів'яле листя" та "Мій Ізмарагд", позначилися на їх змісті та поезиці.

Застосовуючи запропонований К.Леві-Строссом метод реконструкції смислу тексту, згідно з яким текст потрібно читати не у тій лінійній послідовності, як це звичайно робиться, а спочатку простежувати всі повтори, що стосуються першої теми, тоді — другої і т.д., ми прочитали збірку "Зів'яле листя" мовою буддійського філософського дискурсу. Реконструювання буддійської символіки в структурі збірки привело до висновку, що у тексті Франка представлено своєрідний поетичний аналог буддійської концепції сансари-нірвани. Закоханий нещасливець "Зів'ялого листя" обертається в сансари, колесі буття, яке характеризується періодичним згасанням і розгоранням вогню пристрасті. Вихід із цього колеса страждання ліричний герой збірки вбачає в нірвані — повному заспокоєнні та безпам'ятстві. Текст збірки сповнений буддійських алюзій ("згасла лампа", "спокійне море", "розпливання" в океані, "ілюзорність", "свічка здута", "спокій", "круговорот", "пута" та ін.), що лише підсилюють загальну концепцію твору (опозиція сансара-нірвана), скеровуючи потік читацьких асоціацій.

Перебування Франка протягом 1892-1893 рр. у силовому полі індійської літератури відобразилось і в збірці "Мій

Ізмарагд". Основними формами рецепції індійської літератури ("Дгаммапада", "Панчатантра") у збірці є переклад, адаптація, запозичення, образна аналогія. Найбільш поширеною формою є переклад. Однак буддійський текст, увійшовши до складу іншої цілості, асимілювався в ній, зазнавав перекодування згідно з естетичною концепцією Франкової збірки, тому про переклад буддійських афоризмів у "Моєму Ізмарагді" можна говорити лише умовно, з урахуванням усіх особливостей їх контекстуального сприйняття.

На наш погляд, слід чітко розмежовувати Франкове розуміння буддизму, представлене в науковій творчості та епістолярії, та поетичне вираження буддизму в художній спадщині письменника.

Опираючись на сучасні йому буддологічні джерела, Франко коректно висвітлював буддійські доктрини та концепції у своїх наукових розвідках. Однак у поезії Франка усі буддійські маркації ("сансара", "нірвана", "Будда"), як показує структуральний аналіз, мають далеко не буддійський сенс, хоча й типологічно являють собою аналог буддійського світосприйняття.

У контексті української індології ХІХ-ХХ ст. І.Франкові належить почесне місце як зачинателів багатьох сфер творчості у даному напрямку: наукового нарису ("Короткий нарис санскритського письменства", "Варлаам і Йоасаф"); наукового перекладу (Л.Фер "Будда і буддизм"); художнього перекладу (уривки з "Махабгарати", "Маркандея-пурани", "Сутга-ніпати").

Українська індологія дофранківського періоду була російськомовною. Тому Франка з повним правом можна вважати предтечею вітчизняної україномовної індології.

Аналіз рецепції індійської літератури в творчості І.Франка доводить, що українському письменству кін. ХІХст. властиве явище індіанізму, що потребує поглибленого вивчення як феномену творчості багатьох українських письменників. Особливо продуктивним у цьому плані є, на нашу думку, період зламу віків.

Принципова різниця між західним (в тому числі українським) та східним (індійським) способами художнього та філософського мислення сприяє з'ясуванню естетичного коду Франкової творчості.

Бажання письменника охопити й досягнути величезний культурний матеріал (різних часів і народів) змушувало його підходити до сприйняття текстів з єдиними, спільними критеріями і ціннісною шкалою. Осягнення такого значного масиву текстів вимагало сприйняття їх в єдиних координатах, що неодмінно призводить до своєрідної адаптації.

Художня інтенція Франка виокремлювала передусім те, що

у тексті здатне об'єднувати, зближувати, споріднювати людей ("загальнолюдські" характери, конфлікти, колізії, ситуації та ін.), а також те, що у тексті може бути доступним якнайбільшій кількості читачів.

Описана особливість Франкової рецепції інонаціональних (іноавторських) текстів пояснює, по-перше, завдяки чому стала можливою відома універсальність Франка, різнорідність його устремлінь, а, по-друге, — причини і підвалини тієї дивовижної цілісності світогляду письменника: усі тексти Франка виступають ланками єдиного Тексту. Таку ж єдність світогляду зберігав письменник і в усіх сферах своєї діяльності.

Свідомість Франка функціонувала в коді, не орієнтованому на врахування та відтворення глибинних індивідуальних характеристик текстів при їх рецепції, коді, який ми умовно називаємо антропологічним.

Цілком очевидно, що естетичний код Франка, осмислений в термінах структурально-семіотичної методології — предмет самостійної студії.

- Анандавардгана, 179, 180,
 183
 Арват Ф.С., 67
 Ашока, 50, 95
 Баранников О.П., 26, 27, 28,
 110
 Барт Р., 155
 Бахтін М., 110
 Бгамаха, 112, 179
 Бгартріхарі, 24, 58
 Бенфей Т., 36, 190
 Білецький О., 10, 11, 16, 28,
 86, 91
 Бондар М., 5, 8
 Бопп Ф., 18, 78, 82
 Брюнгофер Г., 190
 Будда, 23, 29, 38, 39, 49, 51,
 107, 136, 137, 138, 141,
 143, 149, 158, 159, 163,
 165, 166, 167, 171, 174,
 192, 194
 Вамана, 179
 Васильков Я.В., 53
 Вебер А., 190
 Вівекананда Свами, 86, 87
 Вінтерніц М., 39, 44, 45, 46,
 55, 190
 Габерлянд М., 190
 Гарді Е., 37, 50, 193
 Гачев Г., 105
 Гейне Г., 67, 70
 Глобенко У., 164
 Головацький Я., 19
 Гофер А., 72, 74, 76
 Грицик Л., 5, 8
 Грушевський М., 118, 120,
 122, 129
 Гулак-Артемівський П., 17
 Дандін, 179
 Датта Д., 53, 72, 82, 84, 86
 Дейч О., 76
 Довгич В., 21
 Драгоманов М., 20, 21, 30,
 31, 33, 35, 36, 37, 38, 39,
 40, 191, 192
 Дюришин Д., 97, 98
 Еко У., 137
 Еткінд Д., 67
 Єлачич Є., 29
 Єлізаренкова Т.Я., 61, 62
 Жирмунський В., 67
 Жлуктенко Ю.О., 26
 Журавська І., 12, 91
 Зайченко О., 28, 29
 Закревська Я., 119, 123, 124
 Зинухов А., 17
 Зінчук Л., 28, 29
 Зорівчак Р., 67
 Калинович М.Я., 25, 26, 28
 Калідаса, 24, 28, 56, 58
 Каспрук А., 12, 91
 Кнороз М.М., 28
 Ковалівський А., 18
 Коптілов В.В., 72
 Корш Ф., 68
 Коссович Г., 69
 Костомаров М., 19
 Крушельницький А., 11
 Кшемендра, 56, 57, 58
 Лановик І., 8
 Ларін Б., 20
 Лепкий Б., 148
 Лотман Ю., 91
 Лунін М., 18
 Майер Е., 45
 Максимович М., 17, 18
 Маслович В., 23
 Маслович М., 23
 Матезіус В., 67, 96
 Микулина Л., 80
 Мороз М., 145, 154
 Мороз О., 145, 154
 Муратов А.Б., 20
 Мюллер М., 45
 Надель Х.С., 12, 17, 20, 22
 Наливайко С., 28
 Овсяннико-Куликовський Д.,
 22, 23
 Папуша І., 3, 6, 136, 145,
 198, 199

- Папуша О., 3, 6, 136, 145,
198, 199
- Парджітер Е., 170
- Партицький О., 38
- Петров В., 22, 164
- Петров М., 22, 164
- Покальчук Ю., 28
- Пологнюк Я., 25, 28
- Потебня О., 20, 126
- Прем Чанд, 26
- Раддиг С., 62, 63
- Ризький І., 17
- Рід Е., 56, 190
- Рітгер П., 23, 24, 28, 58, 71,
137
- Розенберг О.О., 152, 162,
171, 174
- Рославський-Петровський
О., 19
- Рюккерт Ф., 170, 190
- Сахаров П.Д., 98, 99, 108
- Серебряков І.Д., 29, 58
- Смирнов Б., 70
- Сомадева, 56, 58
- Срезневський І., 19
- Сумцов М., 23
- Тайлор, 36
- Тетмаєр К., 11
- Топоров В.Н., 52, 149, 150,
172
- Тулсі Дас, 26
- Тучинський Я., 10
- Українка Леся, 23, 61
- Уотс А., 108, 159
- Федоров А.В., 67, 80
- Фер Л., 23, 29, 49, 167, 190,
194
- Франко І., 10, 11, 12, 13, 16,
20, 21, 22, 23, 24, 25, 27,
28, 29, 30, 31, 33, 34, 35,
36, 37, 38, 39, 40, 43, 44,
45, 46, 47, 48, 49, 50, 51,
52, 53, 54, 55, 56, 57, 58,
60, 61, 64, 65, 66, 67, 70,
71, 72, 75, 76, 77, 78, 79,
80, 81, 82, 83, 84, 86, 88,
91, 94, 95, 96, 97, 99, 100,
102, 103, 104, 107, 112,
113, 114, 115, 119, 121,
122, 123, 124, 126, 128,
130, 132, 137, 138, 139,
140, 141, 144, 145, 146,
147, 148, 150, 152, 154,
164, 167, 168, 170, 171,
176, 177, 179, 180, 181,
182, 183, 184, 185, 186,
187, 190, 191, 192, 194
- Фрітце Л., 54, 115
- Фуко П.Е., 53, 82, 83
- Фурніка В., 28, 29
- Хоткевич Г., 27
- Чаттерджи С., 86
- Чижевський Д., 164
- Шанкара, 106
- Шаян В., 12, 16
- Шерцль В.І., 22
- Шерцль Ф., 22
- Шоре Е., 50
- Шредер Л., 46, 190
- Щурат В., 11, 154
- Ягич В., 20
- Якобсон Р., 67
- Янковський Ю., 12
- Ярмиш Ю., 28

Папуша І.В. *Modus orientalis*. Індійська література в рецепції Івана Франка: Монографія. - Тернопіль: Збруч, 2000. - 192 с.

ISBN 966-582-103-8

У монографії порушуються проблеми сприймання індійської літератури у творчості Івана Франка. Автор простежує еволюцію і встановлює коло індологічних зацікавлень письменника, аналізує основні форми рецепції індійської літератури в спадщині Франка, вводить в обіг невідомі досі факти зв'язку письменника з літературою Стародавньої Індії. Застосовується структурально-семіотична методологія та принципи порівняльного літературознавства.

Для науковців, викладачів, учителів, студентів.

ББК 83.3

Монографія

Папуша Ігор Володимирович

MODUS ORIENTALIS
Індійська література в рецепції Івана Франка

Оформлення
Геннадій Ковтунов

Редактор
Роман Гром'як

Комп'ютерна верстка
Наталія Ковтунова

Коректор
Ольга Папуша

Підп. до друку 5.01.2000. Формат 84×108 1/32.
Папір офсет. № 1. Гарн. Тип. Таймс. Друк офсет. Ум. друк. арк. 10.10.
Тираж 500 прим.

Орендне підприємство Тернопільський
видавничо-поліграфічний комбінат “Збруч”
46008, Тернопіль, вул. Живова, 11